

VU Research Portal

De Amsterdamse Schouwburg als politiek strijdtoneel

Oomen-Delhayé, A.M.R.

2019

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Oomen-Delhayé, A. M. R. (2019). *De Amsterdamse Schouwburg als politiek strijdtoneel: Theater, opinievorming en de (r)evolutie van Romeinse helden (1780-1801)*. [, Vrije Universiteit Amsterdam].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

De Amsterdamse Schouwburg als politiek strijdtoneel

All the world 's a stage, and all the men and women merely players.
William Shakespeare, *As You Like it* (act II, scene VII)

Voor Sjoerd, Bram, Simon en Tom

This research was supported by the Netherlands Organisation for Scientific Research (NWO) under project number: 023.001.185.

Afbeelding op het omslag: *het publiek*, Algemene Centrale Vergadering in Den Haag 1795. Vervaardiger: R. Vinkeles en D. Vrijdag naar tekeningen van J. Bulthuis. Jaar: 1796. Rijksmuseum, RP-P-OB-86.600; *het podium*: Stadsschouwburg Leidseplein. Decor: De Moderne Zaal. Laatste toneel uit 'De vader des Huisgezins'. Vervaardiger: C. Brouwer. Jaar: 1787. Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011722.

Deze dissertatie heeft geen ISBN.
Het ISBN van de handelseditie is 978 90 8704 770 2.

© 2019 Amber Oomen-Delhay
Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Opmaak: Rombus, Hilversum
Omslagontwerp: Studio Uitgeverij Verloren
Druk: Wilco, Amersfoort

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

VRIJE UNIVERSITEIT

**De Amsterdamse Schouwburg
als politiek strijdtoneel**
*Theater, opinievorming en de (r)evolutie
van Romeinse helden (1780-1801)*

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad Doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. V. Subramaniam,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de Faculteit der Geesteswetenschappen
op 27 september 2019 om 13.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door
Amber Maria Rosaline Oomen-Delhay
geboren te Deurne

promotor: prof.dr. I.B. Leemans
copromotor: prof.dr. C.J. van der Haven

Woord vooraf

Begin 2003 sloot ik op aanraden van studieadviseur en Universitair Docent Jos Muyres aan bij een paar colleges bij Nederlandse Taal en Cultuur. Het eerste college waar ik binnenliep, was dat van André Hanou. Het voelde letterlijk als thuiskomen en ik verliet het tweede studiejaar van Bedrijfswetenschappen om Nederlands te gaan studeren. In de jaren erna bleek André een onvermoeibaar, enthousiast en betrokken mentor die mij inwijdde in de wereld van de achttiende eeuw; ik ben hem ontzettend veel dank verschuldigd en mis hem tot op de dag van vandaag.

Als ik het leven als een schouwtoneel beschouw, is hij een van de sleutelfiguren (helden) uit het toneelstuk van mijn leven gebleken. Hij stelde mij voor aan Anna de Haas, specialist op het gebied van achttiende-eeuws toneel die mij op weg hielp bij mijn onderzoek en liet mij kennismaken met Inger Leemans, die later mijn promotor zou worden. De volgende sleutelfiguur in mijn leven.

Inger is van onschatbare waarde geweest bij het totstandkomen van dit proefschrift. Ze is altijd in mij blijven geloven en ik heb veel gehad aan haar coachende en warme stijl van begeleiden. Toen ik de woorden nog niet op papier kreeg zoals ik wilde, roemde ze mij om mijn talent tot het opduikelen van waardevolle bronnen en wees ze de passages aan waar ik precies deed wat ik moest doen. Bij de passages die stroef liepen, wees ze mij in de juiste richting. Ik hing aan haar lippen als ze in van die prachtige volle, maar tegelijkertijd strakke zinnen precies tot de kern wist te komen. Van haar heb ik echt geleerd wat het is om een rode lijn in je verhaal hebben. Het was ook Inger die Kornée van der Haven vroeg als co-promotor, een uitstekende keuze en ik was blij dat hij instemde. Niet alleen vanwege zijn brede en diepgaande kennis van het zeventiende-eeuwse toneel, maar ook vanwege zijn scherpe blik en waardevolle feedback.

Dan zijn er nog enkele helden geweest die mij op de een of andere manier hebben geholpen bij het schrijven van dit proefschrift. Op de eerste plaats mijn zeer gewaardeerde vriendin drs. Denise Conradi die de Franse treurspelen voor mij vertaalde en vergeleek met de Nederlandse versies. Daarnaast denk ik aan mijn zusje Lana Weijs die regelmatig voor afleiding zorgde door samen met mij te leren of door met mij een avond een film te kijken (verplichte ontspanning). Natuurlijk ben ik ook dank verschuldigd aan mijn meelezers: mijn schoonouders Jacques en Monique Oomen en Ben Janssen. Vrienden en familie (waaronder mijn vader en mijn zus Angie) wil ik bedanken voor hun oprechte interesse.

Verder gaat mijn dank uit naar Hans Visser van het stadsarchief Amsterdam, die zo vriendelijk was de microfilms met gegevens over de Amsterdamse Schouwburg tijdelijk uit te lenen aan Regionaal Archief Nijmegen. Dit heeft mij veel kostbare tijd gescheeld.

Als laatste wil ik een aantal mensen uit mijn werkring noemen. Allereerst Annelies van der Maas, afdelingsleider bij mijn vorige werkgever, het Maaswaal College. Zij wees mij op het bestaan van de Promotiebeurs voor Leraren, dank daarvoor! Daarnaast heb ik veel steun gehad van Liduine Verhelst, ook afdelingsleider bij het Maaswaal College. De afgelopen jaren heeft Jennifer Schutte, opleidingscoördinator van HBO-Rechten aan de HAN, waar ik nu werkzaam ben, mij terzijde gestaan met nuttige raad en adviezen.

Maar zoals er in elk toneelstuk maar één echte held is, zo is dat in het toneelstuk van mijn leven ook. Mijn meeste dank en waardering gaan uit naar mijn partner in crime, mijn metgezel en de liefde van mijn leven: Sjoerd. Hij heeft mij weten te omringen met onvoorwaardelijke liefde en onvoorwaardelijke steun. Luisterde, relateerde en pepte mij op. Hij heeft het laatste jaar voor twee gedragen. Stond elk week-end alleen op het hockeyveld, ging alleen naar verjaardagen, kluste in zijn eentje aan ons huis, legde de kinderen alleen op bed. Alles voor het goede doel. Het moet ongetwijfeld een grote opoffering zijn geweest, maar hij heeft geen enkele keer geklaagd. Hij heeft brede schouders en een groot hart. Zonder hem was dit proefschrift er niet geweest.

Als laatste dank ik mijn twee kleine helden: Bram en Simon. Bram die apetrots is dat zijn moeder 'een boek heeft geschreven' en het zo te gek vindt dat het ooit in de bibliotheek komt te staan. Die zo aandoenlijk enthousiast kon worden als ik weer een hoofdstuk af had. Oprecht blij voor mij. Ik heb genoten van zijn betrokkenheid. Simon wiens eerste woordje zo ongeveer 'proefschrift' was en die mij soms muisstil vergezelde in de werkkamer en het schrijven daarmee een stuk aangenamer maakte. Die mijn hart verwarmde met zijn lieve knuffels tussendoor. Ook zij hebben veel opofferingen moeten maken. Ik hoop dat ze op een dag dit proefschrift lezen en denken dat het het allemaal waard is geweest.

Ik sluit af, wetende dat de cirkel rond is. In 2011 stond ik hoogzwanger voor de sollicitatiecommissie en wist ik de Promotiebeurs voor Leraren binnen te slepen. Twee kinderen later en nu, met een 'on the way', typ ik – met veel tevredenheid – het laatste woord van dit proefschrift. Finito.

Nijmegen, december 2018

Inhoudsopgave

1	Inleiding	11
1.1	Vraagstelling	11
1.2	Stand van het onderzoek binnen het internationale debat	20
1.3	Stand van het onderzoek voor Nederland	26
1.3.1	<i>Onderzoek naar het revolutietijdvak</i>	30
1.3.2	<i>Toneel en politiek</i>	34
1.4	Theorie en methodologie	36
1.5	Opbouw	39
1.6	Bronnen	40
2	Repertoireanalyse van de Amsterdamse Schouwburg	42
2.1	Inleiding	42
2.2	Populariteit klassieke treurspelen in cijfers	42
2.3	De klassieke oudheid als referentiekader	52
2.4	Stofkeuze	53
2.5	Het corpus Romeins-republikeinse treurspelen op toneel en in druk	65
2.6	Conclusie	67
3	De Romeins-republikeinse treurspelen	68
	Uitgaven en opvoeringen	
3.1	Inleiding	68
3.1.1	<i>Britannicus</i>	68
3.1.2	<i>Nero</i>	69
3.1.3	<i>Lucius Junius Brutus</i>	73
3.1.4	<i>Cato</i>	81
3.1.5	<i>Cajus Gracchus</i>	83
3.1.6	<i>Caesar</i>	87
3.2	Vertalingen	89
3.3	Uitgevers	91
3.4	Conclusie	92

4	Voor vrijheid, volk en vrouwen	93
	Een revolutie in denkbeelden op het toneel	
4.1	Inleiding	93
4.2	Republikanisme	93
4.3	Vrijheid	97
4.4	Staatsvisie: de macht van het volk	102
4.4.1	<i>De introductie van het spreekgestoelte op het toneel</i>	111
4.5	Gelijkheid? Politiek actieve vrouwen op het toneel	114
4.6	Conclusie	126
5	‘Houd de bek daer in die Logie’	128
	De Amsterdamse Schouwburg als (on)geordende samenleving	
5.1	Inleiding	128
5.2	Achttiende eeuw: bloeitijd van het toneel	129
5.2.1	<i>Toneelopvattingen over speelstijl: de eis tot natuurlijkheid</i>	131
5.3	De Amsterdamse Schouwburg: een korte ontstaansgeschiedenis	134
5.3.1	<i>De schouwburg: groepen belanghebbenden</i>	137
5.3.2	<i>1780-1801: van stadsschouwburg naar staatsschouwburg</i>	140
5.3.3	<i>De Agent van Nationale Opvoeding: cultuurpolitiek tijdens de Bataafse Republiek</i>	141
5.4	Theaterarchitectuur: regulering en ordening van het publiek	145
5.4.1	<i>Reorganisatie van het schouwburggebouw: interieur en exterieur</i>	146
5.4.2	<i>Publieke ruimte: transitiezones</i>	157
5.5	De democratisering van het Amsterdams schouwburgpubliek	160
5.5.1	<i>Samenstelling van het publiek</i>	161
5.5.2	<i>De aandachtige toeschouwer?</i>	165
5.5.3	<i>Razen, schelden en fluiten: de democratisering van het schouwburg publiek</i>	168
5.5.4	<i>Tot slot</i>	175
5.6	Soldaten in het theater en op het toneel	177
5.7	De sociale emancipatie van de toneelspelers	183
5.8	Conclusie	195
6	‘Warsch voor het bestier van trotsch gekroonde hoofde’	197
	De schouwburg als politiek strijdtoneel (1780-1801)	
6.1	Inleiding	197
6.2	Politieke publieksreacties	201
6.3	Politieke censuur	209
6.4	Politieke incidenten rondom toneelspelers	213
6.5	Politiek actieve schouwburgcommissarissen	217
6.6	(Toneel)schrijvende leden van de Nationale Vergadering	219
6.7	Conclusie	223

7 De Romeins-republikeinse personages	225
Moduleringen binnen het politieke debat	
7.1 Inleiding	225
7.1.1 <i>Inkadering</i>	228
7.2 Cajus Gracchus: de modulering naar rolmodel	229
7.3 Beeldvorming rondom de stadhouder	234
7.3.1 <i>Het monster Nero</i>	234
7.3.2 <i>Caesar en zijn moordenaar Marcus Junius Brutus</i>	244
7.3.3 <i>Lucius Junius Brutus en de gevallen vader Willem V</i>	250
7.3.4 <i>Conclusie</i>	257
7.4 Invloed op het maatschappelijk leven: de Brutus-pruik	258
7.5 Politiek theater: de Nationale Vergadering	265
7.5.1 <i>Theater als oefenschool voor politiek</i>	266
7.5.2 <i>De Dagverhalen</i>	268
7.5.3 <i>De theatrale cultuur van de Nationale Vergadering</i>	271
7.5.4 <i>Ijkmomenten 22 januari en 12 juni 1798: coup en tegencoup</i>	275
7.5.5 <i>Tot besluit</i>	280
8 Conclusie	281
Samenvatting	294
Summary	296
Bijlagen	298
Bijlage 1 Overzicht van alle (overkoepelende) genres en toekenning categorie 'treurspel' en 'overig'	298
Bijlage 2 Overzicht titels vaderlands-historische treurspelen in Amsterdamse Schouwburg 1700-1801	300
Bijlage 3 Opvoeringen treurspelen onderwerp uit mythologie of buiten-Europese geschiedenis	301
Bijlage 4 Overzicht van welke genres tussen 1788-1794 voorkwamen	302
Bijlage 5 Overzicht van titels tussen 1788-1794	303
Bijlage 6 Overzicht van de Romeinse treurspelen met monarchaal thema tussen 1786-1794	309
Bijlage 7 Overzicht aantal opvoeringen Romeinse treurspelen met een monarchaal thema (1780-1801)	310
Bijlage 8 Overzicht titel, schrijver, vertaler, uitgever en druk	311
Verantwoording afbeeldingen	313
Bronnen en literatuur	315
Register	333

1 Inleiding

1.1 Vraagstelling

Apollo's Heiligdom waar dichtorakels wonen
Kon nu geen juister stuk dan *Brutus* doen vertoonen.
Die *Brutus*, die volmaakt getrouw aan eer en plicht,
Al 't geen een Burgerheer kan doen, steeds heeft verricht;
Die warsch voor het bestier van trotsch gekroonde hoofde,
De Vaderliefde, als door 't heilig Recht verdoofde:
Die in zyn doen 't Belang der Burgren spreken doet,
In weerwil van het hart en 't vaderlyk gemoed.
Die *Brutus*, (let wel op Regeerder, Overheden!)
Die, word de reine wet der vryheid overtreden,
Hoe sterk natuur ook werkt, geen goed, geen bloed verschoont,
Maar in de straf zyn's Zoon zich Burgervader toont.¹

Bovenstaande woorden komen uit het politieke pamflet *Dank-offer der vryheid* uit 1783. Een anonieme schrijver stelde het op naar aanleiding van de voorstelling van *Brutus* van J. Haverkamp in de Amsterdamse Schouwburg op 20 september van dat jaar. Die had namelijk een diepe indruk op hem en de andere toeschouwers gemaakt. De acteur Alexander Willem Hilverding (1734-1799) speelde hierin met verve de rol van Lucius Junius Brutus.² Deze Romeinse held genoot in de achttiende eeuw bekendheid als de oprichter van de Romeinse Republiek, maar ook als de vader die zijn bloedeigen zoons wegens verraad tegen de republiek ter dood liet veroordelen. Voor de representatie van deze republikeinse held op het toneel had het schouwburgbestuur volgens de pamfletschrijver geen betere tijd kunnen uitkiezen. Lucius Junius Brutus was namelijk hét voorbeeld van een vaderlandslievende held die tot het uiterste ging om de republiek te beschermen tegen 'trotsch gekroonde hoofde'. Hij wordt hier tot rolmodel gesteld voor het Nederlandse volk dat zich, volgens de pamfletschrijver, inmiddels had bewapend 'om met *Brutus* veel eerder te willen ster-

¹ *Dank-offer der vryheid, aan den heeren W.A. Hilverding, en C. Passé. Wegens het uitmuntent uitvoeren hunner Characters in het Burgervryheids Toneelspel BRUTUS. Op Amstels Schouwburg vertoont, Op Zaterdag den 20^{ste} van Herfstmaand 1783*, p. 4-5.

² *Dank-offer der vryheid*, 1783, p. 5. Zie over Hilverding: J.M. Coffeng, *Lexicon van Nederlandse tonelissen*, 1965, p. 89.

ven, dan zich in boeijens te laten slaan'.³ Hiermee refereert de schrijver aan de politiek-actuele situatie. Op dat moment bevindt de Republiek zich namelijk in de politiek roerige jaren tachtig, waarin de strijd tussen patriotten en orangisten fel opblaait. 1783 is het jaar waarin de vernieuwing en oprichting van schutterijen als een olievlek de gehele Republiek doortrekt.⁴

Dit pamflet is in veel opzichten representatief voor de situatie eind achttiende eeuw als het gaat om de relatie tussen toneel en politiek. Het toont niet alleen de waardering van het theaterpubliek voor het toneel en de rol van het publiek als beoordelaar. Het laat ook zien dat de klassieke treurspelheld Brutus in elk geval eind achttiende eeuw een actuele politieke invulling krijgt. In hoeverre zijn toneel en het politieke bedrijf in het revolutietijdvak eigenlijk met elkaar verweven?

Om te beginnen staan de opvoering van het treurspel *Brutus* en de actueel-politieke duiding ervan door het publiek niet op zichzelf. Treurspelen met een soortgelijk profiel als *Brutus* maken in het tijdvak 1780-1801 een opmerkelijke opleving door, in opvoering én druk. Ze hebben met elkaar gemeen dat ze een republikeins thema hebben en zich afspelen tegen de achtergrond van het klassieke Rome. Deze Romeins-republikeinse treurspelen, zoals ze in dit onderzoek zullen worden genoemd, vormen samen een duidelijk omlijnd corpus, niet alleen vanwege de thematiek, maar ook vanwege de vorm: het zijn classicistische treurspelen.⁵ Het classicistisch treurspel als genre heeft zijn oorsprong in het (Frans-)classicisme. Dit type treurspel diende zich te houden aan een, in principe, strikt pakket van regels en wetten, waarmee aantrekkelijk toneel verzekerd was. De belangrijkste artistieke regel was de eis van waarschijnlijkheid, die de geloofwaardigheid garandeerde. Hieruit vloeiden eisen rondom de eenheid van tijd, plaats en handeling voort.⁶ In dit onderzoek wordt de verkorte term (klassiek/classicistisch) treurspel gebruikt voor dit op het Frans-classicisme geïnspireerde treurspel, dat overigens ook openstond voor nieuwe invloeden voortkomend uit de populariteit van het burgerlijk drama.⁷ Het zal als overkoepelende genre aanduiding nog vaak terugkomen.

3 *Dank-offer der vryheid*, 1783, p. 7.

4 Zie: J. Rosendaal, *De Nederlandse Revolutie*, 2005, p. 27-28.

5 Het gaat om de treurspelen rondom Cajus Gracchus, Lucius Junius Brutus, Cato (de Jongere), Britannicus, Nero, Julius Caesar, Lucius Valerius Potitus, Marcus Manlius Capitolinus, Marcus Atilius Regulus en Gaius Mucius Cordus.

6 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 4.2. Zie ook: A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, zie o.a. h. 1, 7, 9, 10: classicistische treurspelen zijn treurspelen met een verheven stijl. De eenheid van tijd, plaats en handeling zijn van groot belang en ze gaan over de beheersing van hartstochten (lijdzame standvastigheid). De eis van waarschijnlijkheid (een overtuigende navolging van de natuur) was van belang als middel om het publiek van de waarheid van het nagebootste te overtuigen. Gangbare onderwerpen komen uit de klassieke mythologie of klassieke geschiedenis. Ze dienden ter lering voor de toeschouwers. De eenheid van tijd en plaats houdt in dat de toneelhandeling zich maar op één plaats mocht afspelen en de gespeelde tijd moest gelijk zijn aan de speeltijd, het schouwburgpubliek kon zich gedurende de voorstelling namelijk ook niet verplaatsen in tijd en ruimte. De eenheid van handeling gaat over de structuur: er moest innerlijke samenhang zijn. Een treurspel mocht maar één onderwerp hebben; het wegnemen van een handeling zou die eenheid verbreken.

7 In de aanloop van het ontstaan van het nieuwe genre van het burgerlijk drama, waren mengvormen tussen het sentimenteel (burgerlijk) drama en 'classicistisch toneel' niet ongebruikelijk. Hoewel het in dit

Van de groep Romeins-republikeinse treurspelen wordt een aantal treurspelen uit de eerste eeuwhelft (1700-1750) ook in het revolutietijdvak opgevoerd op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg: deze treurspelen vormen het onderzoeksobject van deze studie.⁸ Buiten het hierboven genoemde treurspel rondom Lucius Junius Brutus gaat het om treurspelen die zijn gesitueerd rondom de Romeinse personen Cajus Gracchus, Cato, Britannicus, Nero en Caesar. Naast de opvoeringen op de Amsterdamse Schouwburg verschijnen in deze jaren ook allerlei herdrukken en nieuwe uitgaven van deze treurspelen. Dit is opvallend te noemen, want het algemene beeld is dat het klassieke treurspel in de loop van de achttiende eeuw steeds meer aan populariteit inboet.⁹ De opkomst van het burgerlijk drama in de tweede helft van de achttiende eeuw zou de teloorgang van het klassieke treurspel hebben ingeluid.¹⁰ Dat is echter slechts ten dele waar.¹¹ Het klassieke treurspel dat sterk opkomt begin achttiende eeuw en dat het Spaans toneel verdrong, is bijna de hele achttiende eeuw nadrukkelijk aanwezig op het Amsterdams toneel.¹² Het heeft pas helemaal aan het einde van die eeuw, na 1790, gedeeltelijk plaats moeten maken voor nieuwe en moderne genres zoals het burgerlijk drama en het Duits toneel. Nog in 1786 constateert de

onderzoek gaat om treurspelen die onder de Frans-classicistische traditie vallen, is het niet ondenkbaar dat een enkel treurspel dat hierin meegenomen wordt, eigenlijk zo'n mengvorm betreft.

8 Voor het onderzoek naar het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg ben ik schatplichtig aan Anna de Haas die mij hielp aan de digitale bestanden van wijlen Bennie Pratasik waarin de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg vanaf 1774 tot en met 1811 zijn opgenomen. De bestanden van Bennie Pratasik hebben mij in de gelegenheid gesteld om snel en doeltreffend de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg te analyseren. Dat had ik niet gekund zonder de hulp van Eric Akkerman, adviseur ICT-methoden en -technieken, verbonden aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de VU. Hij hielp mij met het opbouwen van een Access-database met de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1801.

9 De lange kritiektraditie op het classicisme, die al in de achttiende eeuw zelf begon, heeft hieraan bijgedragen. Zie: I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, h. 4.2.

10 Zie over de opkomst van het burgerlijk drama: B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013; T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, 2010.

11 T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, 2010, p. 48. Hier staat een grafiek afgebeeld met opvoeringsgegevens van de Amsterdamse Schouwburg van 1759-1788 waaruit naast de opkomst van het burgerlijk drama een lichte afname van het treurspel blijkt. Uit mijn eigen data-analyse van de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg komt naar voren dat de opvoeringen van het treurspel pas helemaal aan het einde van de achttiende eeuw, na 1790, afnemen. Zie h. 2.

12 In de zeventiende eeuw (tot in elk geval 1672) neemt het Spaans toneel nog een opvallende plaats in bij de Amsterdamse Schouwburg, daarna neemt het af. Dit is kwantitatief ondersteund voor de toneelteksten door L.G. Korpel in *Over het nut en de wijze der vertalingen*, 1992, p. 33 (noot 56). In de periode 1600-1700 worden er 29 toneelstukken uit het Spaans vertaald, in de periode 1700-1750 zijn dit er 7. Kwantitatief onderzoek over treurspelen met een onderwerp uit de klassieke oudheid in de zeventiende eeuw ontbreekt nog, maar op basis van de treurspelen rondom Lucius Junius Brutus, Cajus Gracchus, Nero, Cato, Britannicus en Caesar kan gesproken worden van een heropleving. Al deze treurspelen, met als uitzondering *Britannicus* (1693), beleven hun première in (de eerste helft van) de achttiende eeuw. Zie ook h. 2 van dit boek. Over het Spaans toneel in de zeventiende eeuw zie: K.J. Jautze, L.Á. Francés en F. Blom, 'Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creatieve industrie van het vertalen,' in: *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32 (2016) 1, p. 12-39.

schrijver van de *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken* dat de schouwburg afgeladen vol is bij de opvoering van een treurspel als *Iphigenia in Aulis* (1715) een vertaling van Racine, terwijl bij het blijspel *De vrek* (1756) van Molière de bak leeg was, geen enkel balkon bezet was, slechts een paar loges wat toeschouwers huisden en op de galerij en de staanplaats weinig volk was. De schrijver acht dit 'een bewijs, dat de smaak der Natie nog al tot het grootsche Treurspel overhelt' en zou dit met meer voorbeelden kunnen staven.¹³ Uiteindelijk zakt pas na 1790 het aandeel treurspelen van grofweg 35% naar 20%, waarna het tot in de negentiende eeuw deze stabiele cijfers laat zien. Dat niet alleen: de klassieke treurspelen blijken dan nog steeds goed bezocht te worden.¹⁴ Waarom bleven deze treurspelen de toeschouwers boeien?

Vanaf hun opkomst in de zeventiende eeuw werden treurspelen vooral geroemd om de uitwerking van universele hartstochten (emoties) zoals angst, vrees, medelijden en liefde, en de didactisch-emotionele functie die de stukken daarmee op de toeschouwers hadden.¹⁵ Het voorbeeld van *Brutus* echter geeft aan dat in elk geval een deel van de treurspelen een andere rol heeft gekregen. Dit treurspel blijkt eind achttiende eeuw uitermate geschikt om de actuele politieke situatie te becommentariëren en een (potentieel) revolutionaire boodschap uit te dragen.¹⁶ Dit wordt bevestigd door het feit dat dit treurspel wanneer het gezag van de stadhouder is hersteld (1787-1794), volledig van het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg verdwijnt.¹⁷

In dit onderzoek richt ik mij op de wisselwerking tussen politiek en toneel: hoe ontwikkelde de Amsterdamse Schouwburg zich eind achttiende eeuw tot een instelling waarin aan politieke opinievorming gedaan werd? Om deze hoofdvraag te beantwoorden bekijk ik het corpus van Romeins-republikeinse treurspelen. Ik focus daarbij op de hierboven geschetste ontwikkeling binnen deze treurspelen van tragedies met klassieke, universele thema's (zoals de beheersing van hartstochten) naar uitgesproken op de Nederlandse situatie toegespitste republikeinse en politiek-revolutionaire toneelstukken. Hiertoe richt het onderzoek zich in de afzonderlijke hoofdstukken op de volgende deelvragen: hoe evolueren de hoofdpersonages uit de Romeins-republikeinse treurspelen op het toneel onder invloed van de veranderende politieke cul-

¹³ Zie: *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, eerste stuk, p. 69-70. Zie over Duits toneel: K.E. Groot, *Geliefd en gevreesd*, 2010.

¹⁴ Zie: H. Ruitenbeek, 'Classicismische treurspelen voor negentiende-eeuwse ogen', in: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997) 2, p. 203-215. H. Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 2002.

¹⁵ J.H.W. Konst, *Woedende wraakgierigheid en vruchtelozen weklachten*, 1993.

¹⁶ Wat niet wil zeggen dat het toneel voor 1700 geen politieke functie kon hebben, dat had het wel degelijk. Ook in de zeventiende eeuw bijvoorbeeld maakte men via het opvoeren van bepaalde toneelstukken politieke of maatschappelijke kwesties toonbaar en bespreekbaar, maar heimelijker, vanwege de kans op censuur. Zo ontstaat in die tijd de situatie dat speler en kijker weten dat er 'achter de theatrale realiteit een andere *beleefde* realiteit schuilgaat, maar beiden weten ook dat binnen dat kader die realiteit niet benoemd mag en kan worden'. Zie: K. Vanhaesebrouck, 'Barok en classicisme', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 131.

¹⁷ Dit blijkt uit een analyse van de database *Toneelopvoeringen Amsterdamse Schouwburg*. Zie verder h. 2.

tuur in de periode 1780-1801 en vice versa: in hoeverre oefenden zij invloed uit op de politieke cultuur? Hoe is die wederzijdse invloed terug te zien in de receptiegeschiedenis van de Romeins-republikeinse treurspelen en wat kunnen we daarvan leren als het gaat om de verwevenheid tussen de politieke en theatrale arena?

Enerzijds kijkt deze studie dus naar de (r)evolutie van de Romeins-republikeinse treurspelpersonages op het toneel in het licht van steeds weer nieuwe politieke constellaties. Anderzijds gaat het om de vraag wat die aanpassingen zeggen over de opiniërende functie van de Amsterdamse schouwburg ten aanzien van het politieke debat. Om die reden begeeft het onderzoek zich op twee belangrijke deelterreinen: 1) het theater als politiek strijdtoneel en 2) de politieke arena als theatraal gegeven. Hoewel de Romeins-republikeinse treurspelen in beide onderzoeksvelden de rode draad zullen vormen, besteed ik ook ruim aandacht aan de Amsterdamse Schouwburg als onderdeel van de toenmalige publieke ruimte en hoe de inrichting en ordening ervan in verband staan met de transitie van de Amsterdamse Schouwburg tot opiniërende instelling. Daarnaast laat ik vanuit verschillende perspectieven (onder andere publiek, toneelspelers, schouwburgcommissarissen) zien hoe de Amsterdamse Schouwburg eind achttiende eeuw meer en meer ‘politiseerde’ (een term die ik later nog nader zal toelichten).

Met deze insteek wil ik recht doen aan het feit, dat voor de achttiende-eeuwers zelf de onderlinge verbondenheid tussen toneel en politiek evident was. De bekende spreuk van Joost van den Vondel (1587-1679) dat de wereld als een schouwtoneel is, waarin iedereen een rol speelt (*theatrum mundi*-metaforiek), prijkte op de poort van de eerste Amsterdamse Schouwburg aan de Keizersgracht. Vergelijkingen tussen het theater en de politieke arena, bijvoorbeeld bij de vredesbesprekingen voor de Vrede van Utrecht (1713), waren zeer gangbaar in diplomatieke handboeken net als de idee dat de politicus (diplomaat) eigenlijk een rol speelde op het wereldtoneel.¹⁸ De door de achttiende-eeuwer ervaren verwevenheid tussen toneel en politiek blijkt ook uit de treffende overeenkomsten tussen een doorsnee theaterzaal en een politieke zaal als de vergaderzaal van de Algemene Centrale Vergadering (1795), de voorloper van de Nationale Vergadering (zie afb. 1.1 en 1.2).

De politieke vergaderzaal van de Algemene Centrale Vergadering is in een overduidelijke theatersetting geplaatst door bewust de publieke ruimte van de schouwburg na te bootsen. Dit is vooral zichtbaar in de inkadering van het ‘podium’ en de aanwezigheid van een publiek, een voor de politieke vergaderingen nieuw fenomeen. Kijkend naar het publiek op beide afbeeldingen, valt op dat het zich anders gedraagt dan tegenwoordig gebruikelijk is. Dat komt omdat het bijwonen van een

¹⁸ C. van der Haven, ‘Theatres of War and Diplomacy’, in: R.E. de Bruin e.a. (red.), *Performances of Peace. Utrecht 1713*, 2015, p. 181-196. Van der Haven verwijst naar de plaat op de voorkant van het boek van Simon Fokke (eind achttiende eeuw) waar een heimelijke inkijk op de vredesonderhandelingen in Utrecht staat afgebeeld. De zaal waar de diplomaten zitten, heeft een sterke theaterenscenering door de inkadering van de gebeurtenis door gordijnen op de voorgrond. De diplomaat heeft een klein ‘incrowd’ publiek waarvoor hij moet performen.



Afb. 1 Stadsschouwburg Leidseplein. Decor: *De Moderne Zaal*. Laatste toneel uit 'De vader des Huisgezins'. Vervaardiger: C. Brouwer. Jaar: 1787.

toneelvoorstelling of een politieke vergadering in de achttiende eeuw een meerlagige sociale activiteit was. De theaterzaal en de politieke vergaderzaal waren publieke ruimtes waar men elkaar kon ontmoeten, gezien kon worden en waar men (niet perse met gedempte stem) kon discussiëren; waar men commentaar kon geven op elkaar en op wat men zag en hoorde.¹⁹

Dat het toneel niet slechts een resonantie van de politieke cultuur is, maar deze mede vormgeeft, werd beschreven in een aantal internationale studies en onderzoeken, die aansluiten bij de recente aandacht binnen (*New*) *Cultural History* voor cultuur als communicatiemiddel en als *performative act*.²⁰ Dat laatste begrip heeft betrekking op de idee dat politieke en culturele concepten niet alleen worden weergegeven in teksten, maar ook overgedragen in handelingen en praktijken die een nieuwe (politieke) werkelijkheid kunnen vormen, waaronder het toneel. *New Cultural History* heeft ook in Nederland duidelijk haar voetsporen achtergelaten, want in de laatste decennia heeft de politieke cultuur van de revolutionaire periode in de

¹⁹ Het theater als publieke ruimte is niet uniek voor de achttiende eeuw, het functioneerde ook al op deze manier in de zeventiende eeuw: K. Vanhaesebrouck, 'Barok en classicisme', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 120-144.

²⁰ Over *New Cultural History* zie o.a.: P. Burke, *Wat is cultuurgeschiedenis?*, 2009; L. Hunt (ed.), *The New Cultural History*, 1989.



Afb. 2 Algemene Centrale Vergadering in Den Haag, 1795. Vervaardiger: R. Vinkeles en D. Vrijdag naar tekening van J. Bulthuis. Jaar: 1796.

achttiende eeuw (1780-1800) heel wat aandacht gehad.²¹ Dat ook het toneel, als *performative act*, een vormende invloed op de politieke werkelijkheid kan hebben, is daarbij echter nog minder uitgelicht.²² Terwijl uit toonaangevend buitenlands onder-

²¹ Voor een definiëring van het begrip politieke cultuur zie: S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 2: 'Politieke cultuur staat volgens [Keith] Baker voor de continue strijd in elke maatschappij tussen argumenten en tegenargumenten, tussen voorstellingen en alternatieve verbeeldingen en tussen (individuele of collectieve) acties en tegenacties. De politiek culturele benadering privilegieert niet het mentale ten koste van het sociale, maar tracht beide terreinen in onderlinge samenhang te bestuderen en de wisselwerking te begrijpen. Soms voltrekken de ontwikkelingen in een politieke cultuur zich langzaam en zijn ze oppervlakkig, maar soms ook is er sprake van snelle en diepgaande veranderingen.' Zie over de politieke cultuur van het revolutietijdvak: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013; J. Kloek en W. Mijnhardt, *1800. Blauwdrukken voor een samenleving*, 2001; J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012; M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012.

²² Uitzonderingen daarop en waarin de performatieve kant van de politieke cultuur wel centraal staat zijn: F. Grijzenhout, *Feesten voor het vaderland*, 1989; E. Hagen, en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoe-ning van het hart"'. Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 530-547; E. Hagen, 'Een zaal van staatsmannen, niet van godgeleerden. Godsdienstige sentimenten in de Nationale Vergadering', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 125-154.

zoek blijkt dat het toneel in hoge mate met de politieke ontwikkelingen was verwikkeld en er zeer directe invloed op uitoefende.²³

Traditioneel gezien keken politieke historici in Nederland nauwelijks naar toneel, terwijl toneelonderzoekers meer aandacht voor de tekst hadden dan voor de performatieve kanten daarvan. Die tekstgerichte benadering werkt echter beperkend. De toneelteksten bijvoorbeeld van veel van de Romeins-republikeinse treurspelen veranderden niet tot 1795. In herdrukken werden in de regel alleen wat zetfouten verbeterd. Alleen onderzoek naar het toneelstuk als *performative act* kan inzicht verschaffen in waarom juist dit type treurspel relevant bleef, ook na 1795. Het kan laten zien hoe de klassieke traditie zich via de toneelpraktijk kon aanpassen aan veranderingen in het politieke bestel. Uit het voorbeeld van *Brutus* blijkt alvast hoe gepolitiseerd dit personage was in 1783, terwijl de tekst hetzelfde was gebleven. Hoe kreeg deze transitie, van klassiek treurspelpersonage naar patriotse held, gestalte? Wat zegt dit vervolgens over de identificatiemogelijkheden die de treurspelpersonages boden en hoe werden ze ingezet binnen het politieke debat? Met dit onderzoek wil ik een aanzet geven tot het beantwoorden van deze en soortgelijke vragen en daarmee aansluiten bij internationaal onderzoek op het gebied van politiek en toneel.

Het onderzoek richt zich daarbij op de jaren 1780-1801. Deze jaren zijn het meest interessant, omdat in deze periode politiek gezien grote veranderingen plaatsvonden. Hierdoor kan de invloed van het theater op de politiek en vice versa duidelijk zichtbaar worden.²⁴ 1780 is het beginpunt van de patriottentijd die eindigt in 1787, wanneer de macht van de stadhouder wordt hersteld door tussenkomst van het Pruisische leger. In 1795 vallen de patriotten vervolgens met de hulp van de Fransen Nederland binnen en stichten zij de Bataafse Republiek. De jaren 1795-1799 zijn de hoogtijdagen van de Bataafse Revolutie. Er is volop beweging: er komt een nieuwe staatsregeling, de eerste Nationale Vergadering vindt plaats, maar er zijn ook een aantal bestuurswisselingen – onder andere door twee staatsgrepen.²⁵ Deze woelige tijd nadert rond 1800 langzaam zijn einde; vanaf 1801 zet de matiging namelijk in, met een gedeeltelijk herstel van de oude situatie.

Hoewel de focus van dit onderzoek op het revolutietijdvak ligt, kunnen de transities in het toneel pas goed in kaart worden gebracht wanneer langetermijntrends in de opvoeringsgegevens bekend zijn. Daarom neem ik in dit proefschrift een lange aanloop en kijk ik naar de opvoeringsgeschiedenis van het klassieke treurspel in de hele achttiende eeuw: 1700-1801.

²³ Enkele studies over toneel en politiek die in de geest van de historiografische stroming van *New Cultural History* de construerende functie van toneel op politiek belichten: P. Friedland, *Political Actors*, 2002; Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999; S. Maslan *Revolutionary Acts*, 2005; Paula R. Backscheider, *Spectacular Politics*, 1993.

²⁴ De politieke ontwikkelingen uit deze tijd hadden een grote invloed op de literatuur. Zie: A.J. Hanou, 'Politieke en literaire vrijheidsstrijd', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002.

²⁵ Zie voor een beschrijving van dit tijdvak o.a.: N. van Sas, *De metamorfose van Nederland*, 2004; J. Ronsdaal, *De Nederlandse Revolutie*, 2005; J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012; M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012.

Voor dit onderzoek ligt de focus op de Amsterdamse Schouwburg. Dit is de enige vaste en eerste publieke schouwburg in de Republiek die de hele achttiende eeuw een continue toneeltraditie kent en een vaste toneelgroep heeft.²⁶ Het belang van deze schouwburg in de achttiende eeuw is moeilijk te ontkennen. Omdat het een van de weinige vaste en openbare schouwburgen was die Nederland rijk was, had het naast een stedelijke ook een regionale en zelfs nationale functie.²⁷ Toneelliefhebbers uit het hele land reisden af naar Amsterdam om bekende of beruchte toneelstukken bij te wonen. De Amsterdamse Schouwburg blijft de hele achttiende eeuw leidend. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de vele schrijvers van bijvoorbeeld de toneeltijdschriften die, wanneer ze iets te zeggen hebben over het Nederlands toneel, veelal refereren aan de Amsterdamse Schouwburg. De leidende functie van de Amsterdamse Schouwburg voor Nederland wordt ook in politiek opzicht erkend als de nieuwe regering van de Bataafse Republiek de Amsterdamse Schouwburg in 1798 tot Nationale Schouwburg omdoopt.

Wat de Amsterdamse Schouwburg verder interessant maakt, is dat de stad een belangrijke rol speelde tijdens de patriottentijd en de Bataafse revolutie. Aan het einde van de patriottentijd, als alle patriottische bolwerken één voor één omvallen, trekken de patriotten zich terug naar het patriottistisch Amsterdam. Daar zijn ze het langst veilig, totdat uiteindelijk ook Amsterdam capituleert.²⁸ De algemene Amsterdamse voorkeur voor de patriotten – of misschien beter gezegd de afkeer van de stadhouder – heeft zijn effect gehad op het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg. De directeurs dienden rekening te houden met een overwegend patriottisch publiek, dat onder invloed van de politieke ontwikkelingen ook steeds mondiger werd. In dit boek zal ik laten zien dat de Amsterdamse Schouwburg functioneerde als politieke arena: als een plek waar men samenkwam met gelijkgestemden, een plek waar men kon discussiëren, opinies kon vormen en patriotse sympathieën kon uitdragen.

Een derde – en meer praktische – overweging vloeit voort uit het feit dat de Amsterdamse Schouwburg lang de enige vaste schouwburg was: er zijn veel gegevens bekend die bijna de gehele achttiende eeuw bestrijken. Ondanks twee branden in 1772 en 1890 waarbij veel verloren is gegaan, bieden de schouwburgarchieven nog steeds vele notulen, jaarrekeningen en aantekeningen die een berg aan informatie prijsgeven over de (politieke) rol van de schouwburg. Daarnaast zijn er vanaf de jaren 1780 verschillende toneeltijdschriften die met name schrijven over de Amsterdamse

²⁶ R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10; I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4. Zie over de schouwburg in Den Haag, die functioneerde als hoftheater: A. Lieferring, *The French Comedy in The Hague*, 2007.

²⁷ Leiden kreeg een vaste schouwburg in 1705, Den Haag in 1749 en Rotterdam in 1773. Zie voor de Rotterdamse Schouwburg o.a.: P. Haverkorn van Rijsewijk, *De oude Rotterdamsche Schouwburg*, 1882; H. Gras, 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel', in: *Holland 32* (2000), p. 76-88. Zie voor de Leidse Schouwburg o.a.: C. Bordewijk, J. Roding en V. Veldheer, *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng!*, 2005. Over de schouwburg in Den Haag: A. Lieferring, *The French Comedy in The Hague*, 2007.

²⁸ J. Rosendaal, *De Nederlandse Revolutie*, 2005, p. 53-55.

Schouwburg. Deze informatiebronnen worden in dit onderzoek gecombineerd om de wisselwerking tussen toneel en politiek te kunnen duiden.

Ondanks de contrasten tussen het toneel in de stad en de provincie en de onderlinge verschillen tussen de verscheidene theaters die Nederland rijk was, kan de Amsterdamse Schouwburg als representatief worden beschouwd waar het gaat om de wisselwerking tussen toneel en politiek. Enerzijds vanwege de nationale functie die de schouwburg had vanaf het ontstaan ervan en die bestendig werd toen de schouwburg in 1798 werd omgedoopt tot de Schouwburg van de Bataafse Republiek. Anderzijds omdat ook in de ogen van achttiende-eeuwers het Amsterdams schouwburgpubliek in een zekere zin het Nederlandse volk vertegenwoordigde. Immers, als ‘den Bestuurderen des Volks’ wilden weten ‘hoe hunne ingezetenen’ dachten over politieke zaken, hoefden zij volgens een bekend toneeltijdschrift alleen maar naar de Amsterdamse Schouwburg te gaan. Daar konden zij zien, horen en ervaren hoe het publiek reageerde op bepaalde toneelstukken en dus erachter komen hoe het volk dacht over bijvoorbeeld de stadhouder.²⁹ Ik zal in dit proefschrift verschillende voorbeelden geven van auteurs die van mening waren dat de reacties van de toeschouwers in de Amsterdamse Schouwburg de algemene stemming in de Republiek weer-gaven.

In het onderstaande zal ik eerst een schets geven van de stand van het onderzoek binnen het internationale debat. Daarbij ligt de concentratie met name op Frankrijk vanwege de gelijkenissen in politieke ontwikkelingen (ontstaan van een parlementaire cultuur) tussen de Nederlandse Republiek en Frankrijk aan het einde van de achttiende eeuw. Daarna ga ik over op de stand van het onderzoek binnen Nederland en zet ik mijn eigen onderzoek uiteen. Ik sluit af met een overzicht van de hoofdstukken en een verantwoording van de bronnen.

1.2 Stand van het onderzoek binnen het internationale debat

In de afgelopen decennia heeft de ‘cultural turn’, met name voor Engeland en Frankrijk, een nieuw onderzoeksgebied geïnspireerd dat zich buigt over de relatie tussen politiek en literatuur en specifiek over de invloed van theatraleiteit op de politieke cultuur en de grip van de politiek op het theater.³⁰

In Engeland en Frankrijk gebruikten respectievelijk Charles II en Lodewijk XIV in de zeventiende eeuw het theater als een manier om de monarchie te consolideren en beiden kregen te maken met verzet hiertegen. In *Spectacular Politics* beschrijft Pau-

²⁹ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p. 2-3. Het gaat in dit geval om de opvoering van *Maria van Lalain*, zie h. 6.2.

³⁰ Algemeen standaardwerk over begrip theatraleiteit met cultuurhistorische insteek: E. de Kuyper en E. Poppe, *Theatraleiteit*, 2015. Zie voor toepassing van begrip o.a.: K. Vanhaesebrouck, ‘The King is Tired’, in: *Crisis & Critique* 3 (2016) 2, 82-93.

la Backscheider hoe Charles II straattochten en opvoeringen inzette in een poging de politieke samenleving te domineren tussen 1660-1664.³¹ Hij ondervond hiertegen verzet van schrijvers die corrigerende denkbeelden over de monarchie plaatsten tegenover de denkbeelden waarmee Charles II zijn onderdanen probeerde te beïnvloeden via de theatrale representaties.³²

Jeffrey Ravel bespreekt in *The Contested Parterre* hoe Lodewijk XIV vanaf het midden van de zeventiende eeuw vergaande pogingen deed tot controle over het Parijse theaterleven en hoe ook hij te maken kreeg met (fel) verzet. Deze Franse monarch zette een systeem van politietoezicht op (het zogenaamde politiseringsbeleid) dat ook voor schouwburgen in de provincie gold. Daarnaast herstructureerde hij de Parijse publieke theaters door bestaande toneelgroepen te combineren tot één Franse toneelgroep die alleen mocht optreden in de Comédie Française. Dit betekende dat het Parijse schouwburgpubliek vanaf 1680 maar één keus had als het ging om Frans-talig theater en dat die keuze bestond uit een troep toneelspelers samengesteld door de koning. Deze troep toneelspelers had bovendien niet de vrijheid het eigen repertoire te bepalen.³³ Dit bleef niet zonder gevolgen. Het Parijse schouwburgpubliek begon vanaf de vroege achttiende eeuw de politieke en culturele autoriteit van de kroon te ondermijnen door collectief in te breken tijdens opvoeringen om kritische kanttekeningen te plaatsen bij de gespeelde toneelstukken. Wat later gaat het publiek zich ook verzetten tegen het in zijn ogen tirannieke politietoezicht dat onder Lodewijk XIV is ingezet. Verzet van de parterre in het theater stond daarmee gelijk aan verzet tegen de monarchie. En de parterre werd daarmee volgens Ravel meer en meer als een representant voor de Franse natie gezien die politieke soevereiniteit nastreefde.³⁴

Met de hierboven aangehaalde werken *Spectacular Politics* uit 1993 en *The Contested Parterre* uit 1999 hebben Backscheider en Ravel pionierswerk verricht. Ze tonen aan hoe diep politiek en toneel met elkaar verweven waren. Die verwevenheid werd in het bijzonder zichtbaar tijdens politieke revoluties. Het is dan ook niet toevallig dat twee volgende studies uit deze 'school', *Political Actors* (2002) van Paul Friedland en *Revolutionary Acts* (2005) van Susan Maslan beide gaan over de invloed van het Parijse theater op de politieke ontwikkelingen uit de revolutietijd.

Wat deze 'school' onderscheidt van traditionele theaterstudies, is dat Friedland, Ravel en Maslan het toneel niet zozeer als toneeltekst, maar als een *performative act* behandelen en die nauw in verband stellen met de (democratische) ontwikkelingen in de politiek. Hiermee onderscheiden zij zich ook van de aanpak in *The Structural Transformation of the Public Sphere* uit 1962 van de bekende Duitse filosoof en

31 Paula R. Backscheider, *Spectacular Politics*, 1993, p. 239.

32 Ibidem, p. xiii.

33 J. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999, h. 2.

34 Ibidem, p. 220-224. De jarenlange controle van de monarchie over het theater eindigt als het nieuwe Franse parlement in januari 1791 nieuwe wetten afvaardigt. Hierin staat dat iedereen een publiek theater mag openen, de censuur drastisch moet worden verminderd en het nationale leger niet langer toezicht mag houden in het theater.

socioloog Jürgen Habermas. Zijn focus ligt vooral op de betekenis en invloed van geschreven teksten, waaronder toneelteksten van burgerlijke drama's, voor de totstandkoming van een democratische publieke opinie.³⁵ Hoewel Habermas ook aandacht besteedt aan de vorming van kunstkritiek binnen het theater door het publiek, ziet hij die in vergelijking met het geschreven woord van de theaterkritiek vooral als 'the judgment of one private person among all others who ultimately were not obligated by any judgment except their own.'³⁶ Al snel neemt het tijdschrift het volgens Habermas over als hét geïnstitutionaliseerde 'publicist instrument' van de kunstkritiek.³⁷ Bakscheider en anderen betogen dat Habermas geen oog heeft voor het feit dat gebeurtenissen (performances), zoals theatrale representaties, misschien zelfs meer dan geschreven teksten, de mogelijkheid hadden om de sociale orde en politieke waardestructuren te hervormen.³⁸ Anders dan een tekst, krijgen culturele handelingen namelijk pas betekenis in het samenspel met een publiek, dat juist in de achttiende eeuw een sterke ontwikkeling doormaakte.³⁹

T.C.W. Blanning beschrijft in *The Culture of Power and the Power of Culture* hoe het publiek in de achttiende eeuw evolueert van een specifieke en hiërarchisch georganiseerde groep van mensen, die in de basis een passieve houding aanneemt, naar de meest gezaghebbende en rechtmatige stem als het gaat om het waarderen van kunst. Het schouwburgpubliek wordt van passieve toeschouwer een actieve deelnemer, dat mag oordelen over kunst en wiens autoriteit algemeen wordt erkend.⁴⁰ Blanning noemt het theaterpubliek van de achttiende eeuw daarom terecht een culturele kracht van belang en noemt een aantal onderscheidende kenmerken. Zo bestaat dit 'nieuwe' publiek uit individuen die samenkomen voor vrijwillige uitwisseling van ideeën om zo een groter geheel te vormen dan de som van zijn delen. Het is onafhankelijk, representatief, anoniem, niet hiërarchisch, open voor publiek debat, kritisch en toegankelijk.⁴¹

Ravel volgt in *The Contested Parterre* de emancipatie van het theaterpubliek in de achttiende eeuw. Kort gezegd komt die ontwikkeling volgens hem neer op het volgende: het theaterpubliek wordt steeds mondiger, krijgt steeds meer invloed binnen de muren van het theater en komt uiteindelijk ook in opstand tegen de censuur en het politiseringsbeleid van de kroon in de schouwburg. Dat die ontwikkeling een voorafschaduw was van de politieke gebeurtenissen eind achttiende eeuw heeft te maken met het ontstaan van een publieke opinie. Volgens Ravel moet het ontstaan

³⁵ S. Maslan, *Revolutionary Acts*, 2005, p. 13-14. Zie over de verandering van de publieke ruimte: J. Habermas, *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*, 1996; J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 1989.

³⁶ J. Habermas, *The structural Transformation of the Public Sphere*, 1989, p. 41.

³⁷ Ibidem, p. 40-43.

³⁸ Paula R. Bakscheider, *Spectacular Politics*, 1993, p. xiv.

³⁹ Hierbij dient men wel te beseffen dat er minder onderzoek is gedaan naar de rol van het publiek voor 1700 vanwege het simpele feit dat er minder bronnen voorhanden zijn.

⁴⁰ T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture*, 2002, p. 106-109.

⁴¹ Ibidem, p. 111.

hiervan juist binnen de muren van de schouwburg worden gezocht, waar de toeschouwers zich steeds kritischer op gaan stellen tegenover de gespeelde stukken, het repertoirebeleid en de politiseringsmaatregelen. Ravel stelt dat binnen de parterre in feite werd geoefend met democratische beginselen als inspraak en de macht van de meerderheid. De parterre, door tijdgenoten in de achttiende eeuw al gelijkgesteld aan de natie, bewerkstelligde een revolutie in het theater, zoals de natie een revolutie in de politiek teweegbracht.⁴²

Ook Maslan schrijft over de nauwe relatie tussen het (revolutionair) theater en de politiek en de rol van het publiek daarin. Zij ziet het theater als een alternatieve oefenschool waarin burgers 'praktijken,' zoals deelnemen, interpreteren en beoordelen, konden testen om die vervolgens ook in de politieke sfeer toe te passen.⁴³ Het theater speelt volgens Maslan dus een belangrijke rol bij het ontstaan van de moderne democratie en zij heeft daarbij speciale aandacht voor het interpretatieve aspect van het revolutionaire toneel. Zij betoogt dat revolutionaire toneelstukken en de opvoeringen ervan een complexe relatie hebben tot de historische context waarin zij worden geproduceerd. Ten eerste moet de revolutionaire wereld vertaald worden naar de taal en praktijken van het theater, wat al complex is. Daarnaast wordt de betekenis van een theatrale representatie pas vastgesteld in relatie tot het publiek, waardoor het een inherent dynamisch proces is.⁴⁴ De bedoeling van de producent kan daarbij worden ondermijnd, want elke opvoering kan onder invloed van de (politieke) stemming en sfeer in een zaal steeds weer een andere betekenis krijgen. De reactie van het publiek op een toneelstuk wordt namelijk bepaald door de overtuigingen en ervaringen die er op dat moment heersen. Die reactie is daardoor niet alleen onvoorspelbaar, maar kan iedere keer anders zijn. Dat maakt dat het toneel een zeer tijdelijk karakter heeft.⁴⁵ De grote veranderlijkheid in de betekenis-toekenning van een opgevoerd toneelstuk vormt dan ook meteen het onderscheid tussen het opgevoerde toneelstuk en de gedrukte toneeltekst, die door het ontbreken van een dergelijk dynamisch en complex proces van betekenis-toekenning een wat minder tijdelijk karakter heeft en een meer vaststaande betekenis.

Maslan vergelijkt vervolgens het uitoefenen van volkssoevereiniteit in de politieke wereld met die van het revolutionaire theater. Omdat de toeschouwers in een theater fysiek in elkaars nabijheid zijn, elkaar kunnen zien en het gerepresenteerde (het toneelstuk) direct kunnen zien en beoordelen, beschouwen zij zichzelf al snel als culturele beoordelaars, als leden van een publiek en als een onderdeel van het soeverein gezag.⁴⁶ Vanuit die functie eist het theaterpubliek soevereiniteit binnen de muren van de schouwburg. Het wil inspraak, een theater dat door het volk wordt bestuurd en geen bemoeienis van regering of politie. Het publiek wil kort gezegd een continue en

⁴² J. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999, inleiding, h. 3 'The Parterre becomes an actor, 1680-1725' en h. 4 'Policing the Parisian Parterre, 1687-1751'.

⁴³ S. Maslan, *Revolutionary Acts*, 2005, p. 3.

⁴⁴ Ibidem, p. 7.

⁴⁵ Ibidem, p. 7-10.

⁴⁶ Ibidem, p. 13-14.

exclusieve macht uitoefenen over de representaties op toneel.⁴⁷ Maslan concludeert dat er binnen het theater sprake is van een echte volksregering en dat die parallel loopt aan de democratische ontwikkelingen in de revolutionaire politiek in Frankrijk.

Friedland richt zich ook op de parallellen tussen het revolutionaire theater en de revolutionaire politiek, maar komt tot een totaal andere uitkomst. Waar Ravel en Maslan een steeds mondiger schouwburgpubliek zien ontstaan en zo de politieke revolutie min of meer verklaren, concludeert Friedland dat het publiek juist steeds passiever en stiller wordt. Hij volgt daarin waarschijnlijk de opvattingen van Habermas over de mislukking van de culturele emancipatie: de cultuur zou zijn gedegeneerd van een rationeel discours naar onnadenkende en passieve consumptie.⁴⁸ Om zijn stelling te ondersteunen bespreekt Friedland onder andere het ontstaan van een 'vierde muur', een denkbeeldige wand, in zowel het toneel (tussen publiek en toneelspelers) als in de politiek (tussen volk en volksrepresentanten). Voor het toneel maakt Friedland daartoe allereerst een onderscheid tussen *re-presentation* en *representation*. *Re-presentation* houdt in dat de acteurs bij het uitbeelden van een rol niet doen alsof, maar de gevoelens van het personage dat ze spelen ook echt moeten voelen om ze goed over te kunnen brengen. De acteur ondergaat als het ware een metamorfose: hij verandert in bijvoorbeeld Brutus, kruipt volledig in zijn huid. Dit verandert volgens Friedland vanaf het midden van de achttiende eeuw: de acteur ondergaat niet langer een gedaanteverwisseling bij het spelen van een rol, maar representeert een rol.⁴⁹ Hij *vertegenwoordigt* op het toneel een personage, maar *is* dat personage

⁴⁷ Ibidem, p. 65-66.

⁴⁸ Ibidem, p. 11.

⁴⁹ Bram van Oostveldt noemt in *Tranen om het alledaagse* en 'De Verlichting en het theater, paradoxaal verhoudingen' ook twee verschillende speelstijlen die overeenkomen met de termen die Friedland gebruikt: de inlevende speelstijl (*re-presentation*) en de afstandelijke speelstijl (*representation*). Oostveldt ziet deze speelstijlen als naast elkaar bestaande mogelijkheden, terwijl Friedland *re-presentation* en *representation* in een lineair verband tot elkaar laat verhouden, waarbij de laatstgenoemde de eerstgenoemde opvolgt. Oostveldts onderzoek wijst echter uit dat in de tweede helft van de achttiende eeuw in heel Europa juist steeds meer nadruk op een natuurlijke speelstijl (inleven) in plaats van een gedragen en kunstige uitbeelding van een personage kwam te liggen (doen alsof). Kwesties die ook in de Noordelijke Nederlanden leefden, bijvoorbeeld in de discussie tussen Jan Punt en Marten Corver, over het natuurlijk spreken (proza) op het toneel ten opzichte van het zangerig declameren in poëzievorm, en die ook in de toneel tijdschriften is terug te vinden. Zie: I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, p. 350-353. *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken* bekommert zich bijvoorbeeld om de natuurlijkheid op het toneel: het spreken tegen aanschouwers in alleen- of terzijdespraken bijvoorbeeld keurt het tijdschrift sterk af. De toneelspelers moeten doen alsof er tussen het toneel en de aanschouwers 'een gordijn' hangt en het ergert zich groen en geel aan 'het uitsteeken van hoofden buiten de coulisse, ja zelfs zomtijds het zoo verre uitkoomen van bedienden enz. dat men hun geheel zien konde'. Zie: *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, eerste stuk, p. 66, p. 58 en 71. De nadruk op meevoelen en op emotionele stijlen op het toneel en bij bijv. predikanten lijken de bevindingen van Friedland juist tegen te spreken. Zie: L. Hunt, *Inventing Human Rights*, 2007; H. Roodenburg, 'Tranen op het preekgestoelte. De achttiende-eeuwse kanselwespreekendheid tussen toneel en authenticiteit', in: *De Achttiende Eeuw* 41 (2009) 1, p. 15-32; K. Vanhaesebrouck, 'Lichamelijke en emoties op het vroeg-moderne podium. De martelaar als theatraal effect', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 516-529; E. Hagen en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoening van het hart" ...', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 530-547.

niet.⁵⁰ Friedland brengt de door hem gevonden ontwikkeling in verband met de vorming van het parlement vanaf het midden van de achttiende eeuw.⁵¹ Het democratische ideaal waarbij elke inwoner van een (stads)staat meebeslist in politieke beslissingen door te stemmen, is in grote samenlevingen praktisch gezien onhaalbaar. Wel haalbaar is het om via een kiessysteem politieke representanten aan te wijzen die de wil van het volk vertegenwoordigen. Friedland beschrijft vervolgens dat de politieke vertegenwoordigers in Frankrijk geen bemoeienis wilden van mensen uit de 'parterre'. Zoals de acteur en zijn publiek waren gescheiden door een vierde muur, zo waren de politieke representanten ook gescheiden van het volk. Friedland ziet dan ook een duidelijke parallel tussen het theater, waarbij het publiek steeds passiever en stiller wordt gemaakt door onder andere de installatie van banken in 1782 en de diverse politiseringsmaatregelen, en de politiek waarin van het volk theaterpubliek wordt gemaakt. Kiezers moeten stil toekijken, zijn passieve toeschouwers van politieke vertegenwoordigers die doen alsof ze alleen op het politieke toneel staan.⁵²

De onderzoeken van Maslan, Ravel, Backscheider en Friedland tonen aan dat ontwikkelingen in de politiek en het theater niet los van elkaar kunnen worden gezien en dat deze onderlinge verwevenheid intensiveert binnen revolutionaire periodes. Zij ruimen daarbij allen een belangrijke plaats in voor het schouwburgpubliek. Dat ze deels tot zo'n verschillende conclusies komen, heeft grotendeels te maken met het gekozen perspectief bij het beschrijven van het schouwburgpubliek. Maslan en Ravel laten de fricties, de botsingen, tussen oude denkbeelden en tegenbewegingen spreken in een proces van consolidatie en verzet. Friedland heeft een verklaring willen geven voor Habermas' standpunt dat de culturele emancipatie uiteindelijk heeft geleid tot weinig kritische en passieve consumenten. Friedland biedt daarmee een nogal teleologische benadering die wellicht geen recht doet aan de relatie tussen politiek en toneel, zoals die was midden in de politieke beroeringen van eind achttiende eeuw.

Het is nu de vraag hoe dit alles van toepassing is op de situatie in de Nederlandse Republiek. Met name de studies van Ravel, Maslan en Friedland lijken relevant voor de situatie in de Republiek, omdat Nederland en Frankrijk in dezelfde tijd soortgelijke politieke ontwikkelingen doormaakten. In beide landen ontwikkelde zich eind achttiende eeuw namelijk een nieuwe parlementaire orde. Dit na een tijd van grote politieke onrust die in beide landen uitmondde in een revolutie die het bestaande staatsbestel volledig op de kop zette. De verschillen tussen de beide landen in de theatercultuur, deels voortkomend uit het feit dat Frankrijk een monarchie was en Nederland een republiek, maken het onderzoek naar de Nederlandse situatie bovendien des te interessanter.⁵³

⁵⁰ P. Friedland, *Political Actors*, 2002, p. 19-21.

⁵¹ Ibidem, p. 60.

⁵² P. Friedland, *Political Actors*, 2002, p. 60 en 160.

⁵³ In Nederland hebben de schouwburggen bijvoorbeeld nooit onder direct toezicht van de stadhouder gestaan, zoals het theater in Frankrijk onder toezicht van de kroon stond. Daarbij zorgde de verdeeldheid van Nederland in gewesten ervoor dat er pas in 1798 een algemeen nationaal beleid rondom theater (mogelijk) was.

Bovendien lijken de bronnen aan te geven dat ook voor de Nederlandse situatie geldt, dat ontwikkelingen in de schouwburg en op het toneel niet los kunnen worden gezien van de revolutionaire ontwikkelingen in de politiek. Het schouwburgpubliek neemt daarbij – net als in de onderzoeken van Maslan en Ravel – een belangrijke plaats in. Wat is er tot nu toe precies bekend over de relatie tussen toneel en politiek als het gaat om de Nederlandse Republiek?

1.3 Stand van het onderzoek voor Nederland

Het onderzoek naar politiek en toneel in de achttiende eeuw valt in de Nederlandse historiografie tot op heden uiteen in twee verschillende velden: politieke geschiedenis en literatuur-/theatergeschiedenis, hoewel tussen die twee gebieden wel enige toenadering is te zien de afgelopen jaren.⁵⁴ Met mijn onderzoek wil ik, meer dan tot nu toe gedaan is, een brug slaan tussen deze twee disciplines. Alleen een geïntegreerde aanpak kan namelijk inzicht geven in hoe politiek en toneel elkaar in het revolutietijdvak van de Nederlandse Republiek hebben beïnvloed. Met mijn proefschrift beoog ik daarom de verschillende onderzoeksgebieden die nu nog grotendeels uiteenvallen in politieke geschiedenis (over de klassiek-republikeinse traditie tijdens het revolutietijdvak) en literatuur-/theatergeschiedenis (over het treurspel, de schouwburg als instituut en speelstijlen) te combineren tot een geheel.⁵⁵

Er zijn verschillende studies over het toneel verschenen die zich geheel concentreren op het genre van het treurspel, het onderzoeksobject van deze studie. Jan Konst bijvoorbeeld bespreekt in *Woedende wraakghierigheid en vruchtelooze weeklachten* (1993) de rol van hartstochten (emoties) in het zeventiende-eeuwse treurspel in een breed verband. Hij doet dit met name aan de hand van een uiteenlopende selectie toneelstukken die hij tekstgericht benadert.⁵⁶ Het achttiende-eeuwse klassieke treurspel en zijn kenmerken en verschijningsvormen is het onderwerp van *De wetten van het treurspel* (1998) van Anna de Haas.⁵⁷ De Haas kiest in haar onderzoek voor een tijdspanne van ruim zeventig jaar: van 1700 tot 1772. Voor deze periode geeft ze uitgebreide informatie over toneelopvattingen, denkbeelden over hoe het treurspel er idealiter uit moest zien en normen die gesteld werden aan het treurspel (de toneelwetten). *De wetten van het treurspel* geeft een kleurrijk beeld van de ontwikkeling van het ernstige toneel en het poëtische debat daarover.

⁵⁴ Voor de eerste helft van de negentiende eeuw is er al wel onderzoek gedaan naar toneel en politiek als het gaat om vaderlandse helden: L. Jensen, 'Helden en anti-helden. Vaderlandse geschiedenis op het Nederlandse toneel, 1800-1848', in: *Nederlandse Letterkunde* 11 (2006), p. 101-135.

⁵⁵ Voor de zeventiende eeuw zijn deze twee deelgebieden al samengekomen in H. Duits, *Van Bartholomeusnacht tot Bataafse opstand*, 1990; B. Noak, *Politische Auffassungen in niederländische Drama des 17. Jahrhunderts*, 2002.

⁵⁶ J.H.W. Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloozen weeklachten*, 1993.

⁵⁷ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998.

Vanwege de tekstgerichte benadering geven deze werken echter weinig inzicht in de werking van het theater als instituut of de relatie tussen het treurspel en het politieke debat. Deze studies bieden wel inzicht in de ontwikkeling van het klassieke treurspel. Zoals Konst en De Haas laten zien wordt de uitwerking van de hartstochten en het naleven van de wetten van het treurspel eind zeventiende en begin achttiende eeuw nog als een van de belangrijkste kenmerken van het klassieke treurspel gezien, mede dankzij de stuwende kracht van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum (1669-1681). Hoewel Joost Kloek en Wijnand Mijnhardt het treurspel in het cultuurhistorisch overzichtswerk *1800. Blauwdrukken voor een samenleving* nog altijd als een keurslijf met een hoge mate van stilering en gekunsteldheid typeren tegenover het ongekunstelde/natuurlijke burgerlijk drama, is inmiddels duidelijk dat het gaandeweg de achttiende eeuw met die strikte regels van het klassieke treurspel wel meeviel.⁵⁸ De Nederlandse toneelauteurs na Nil Volentibus Arduum zagen de regels namelijk eerder als richtlijnen die een houvast gaven om tot een hecht gestructureerd toneelstuk te komen met als doel de toeschouwer beroeren.⁵⁹ Voor hen was de Frans-classicistische leer een flexibele leer, die ze steeds konden aanpassen aan de eigen situatie.⁶⁰ Een treurspelauteur was geenszins ‘eene slaaf der regelen’, zeker niet wanneer daarmee de eis van natuurlijkheid in het geding kwam.⁶¹

Dat de regels inderdaad niet zo strikt nagevolgd hoefden te worden en dat het klassieke treurspel zich in weerwil van de opkomst van het burgerlijk drama toch weer opnieuw uit wist te vinden, zal blijken uit de bespreking in dit onderzoek van onder andere de Romeins-republikeinse treurspelen *Epicharis en Nero* (1798) en *Cajus Gracchus* (1797). In deze treurspelen is te zien in hoeverre de regels van het klassieke treurspel zijn losgelaten. Ze zijn tevens voorbeelden van hoe de theaterwereld eind achttiende eeuw ‘een politiek strijdperk’ wordt en hoe het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg steeds meer gestuurd wordt ‘door de wens om via het toneel

⁵⁸ J. Kloek en W. Mijnhardt, *1800*, 2001, p. 505-510. Van Oostveldt stelt in zijn onderzoek naar het burgerlijke drama in het theaterleven rond Brussel dat het verlangen naar natuurlijkheid het classicisme, dat in de basis aan een strikt regelsysteem beantwoordt en in die zin onnatuurlijk is, op scherp zet. De opkomende burgerij wil zichzelf herkennen in het toneel en kan niet langer uit de voeten met het classicistisch toneel dat het leven en de gevoelens van alleen maar verheven personages uitbeeldt. Dit culmineert in het ontstaan van het burgerlijk drama. Zie: B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013, (inleiding) p. 7-28. Voor het theaterleven in Amsterdam zal blijken dat het genuanceerder ligt.

⁵⁹ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, h. 4.2.

⁶⁰ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, h. 4.2. Thomas Mattheij geeft aan dat de ontwikkeling van het burgerlijk drama ervoor zorgde dat de grenzen tussen het oude classicistische blijken treurspel vervaagden: ‘Het blijspel mocht ernstig zijn, mocht ontroering opwekken: in het treurspel mochten personages uit alle maatschappelijke standen, behalve het volk, optreden.’ Zie: T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, 2010, p. 261.

⁶¹ ‘Als de regelen eene stijfheid in de natuurlijke orde der zaaken zouden te weeg brengen, mag en moet hij zelf de regelen laten vaaren, en de natuur voor oogen houden; want de regelen moeten der natuure, niet deeze aan de eersten ondergeschikt zijn.’ *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, eerste stuk, p. 55.

commentaar te leveren op de actuele situatie in het vaderland, ondanks het verbod in 1677 op het tonen van actueel politiek toneel.⁶²

Deze ontwikkeling leidde onvermijdelijk tot veranderingen in de Amsterdamse schouwburg als instituut. Uit *Achter de schermen van het stadstoneel* (2008) van Kornee van der Haven blijkt dat tussen 1675-1750 vier verschillende groepen belanghebbenden invloed op de repertoirevorming hadden: bestuurders, predikanten, diplomaten en investeerders. Via deze groepen geeft Van der Haven in zijn boek een inkijk in de maatschappelijke, politieke en culturele inbedding van het theater in het stedelijke leven van de eerste helft van de achttiende eeuw.⁶³ Met mijn onderzoek wil ik meer licht werpen op de ontwikkeling van de schouwburg als (politiek) instituut in de tweede helft van de achttiende eeuw, door te kijken naar de opiniërende functie van de Amsterdamse Schouwburg. In dat kader onderzoek ik welke groepen belanghebbenden in het revolutietijdvak invloed uitoefenden op het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg. Verschilde dit van de groepen belanghebbenden zoals vastgesteld door Van der Haven? Thomas Mattheij, die onderzoek deed naar de introductie, ontvangst en ontwikkeling van het burgerlijk drama in relatie tot het classicistisch blijspel en het classicistisch treurspel (1738-1788), legt die invloed tot eind achttiende eeuw voornamelijk in de handen van het schouwburgbestuur. Dat was volgens hem de belangrijkste factor van invloed als het ging om het repertoirebeleid dat, zoals Mattheij het bestempelt, conservatief en afwachtend was. Hij komt tot deze conclusie na repertoireonderzoek (1759-1788) waaruit blijkt dat het treurspel in de Amsterdamse Schouwburg een prominent onderdeel van het repertoire bleef uitmaken, terwijl in de andere schouwburgen het burgerlijk drama al aan een opmars bezig was.⁶⁴

Het is echter maar de vraag of het repertoirebeleid inderdaad behoudend te noemen is, als deze uitspraak alleen gebaseerd is op het aandeel treurspelen binnen het repertoire. Een dergelijke benadering houdt geen rekening met de toneelpraktijk, de betekenis die de toeschouwers aan een toneelstuk kunnen toekennen tijdens een opvoering en de mogelijkheden van de toneelspelers om aanpassingen aan te brengen in de uitbeelding van de treurspelpersonages op het toneel, waardoor deze personages politiek en relevant kunnen worden gemaakt. Bovendien is het maar de vraag of het schouwburgbestuur in de gepolitiseerde en gedemocratiseerde maatschappij van eind achttiende eeuw, nog steeds de grootste factor van invloed was als het ging

⁶² I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, p. 701. Over het verbod in 1677, zie: K. van der Haven, “‘Dat dan de Schouwburg nooit op godsdienst schempe of smaal ...’ De hierziene Schouwburgdruken van 1729 en het verbod op godsdienstig en onbetamelijk toneel in de Amsterdamse Schouwburg”, in: *De Achttiende Eeuw* 36 (2004) 1, p. 1-20; H. Duits, “‘De Vryheid, wiens waardy geen mensch te recht bevat.’ ‘Vrijheid’ op het Nederlands toneel tussen 1570-1700”, in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 126.

⁶³ K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008.

⁶⁴ T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, 2010, p. 355-356; A. Oomen-Delhay, Recensie van T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, in: *Mededelingen van de stichting Jacob Campo Weyerman* 35 (2012) 1, p. 78-79.

om het samenstellen van het repertoire. Hadden de toneelspelers bijvoorbeeld inspraak bij het vaststellen van het repertoire? En wat was de invloed van het schouwburgpubliek? Kreeg deze culturele kracht in de tweede helft van de achttiende eeuw, net als in Frankrijk, een meer gezaghebbende stem bij het repertoirebeleid en de beoordeling van de toneelstukken?

Dat de maatschappelijke emancipatie van het schouwburgpubliek inderdaad ook in Nederland van invloed was op de toneelopvoeringen is recent uitgezocht voor het genre van het burgerlijk drama. In *Tranen om het alledaagse* (2013) laat Bram van Oostveldt zien dat het algemeen verlangen naar natuurlijkheid, zoals dat bijvoorbeeld ook te vinden was in het politieke denken over het natuurrecht, ook in het toneel tot uiting komt. Het is terug te zien in het streven naar een speelstijl die een natuurgetrouwe of realistische benadering van de werkelijkheid is. Het burgerlijk drama is het genre waarin dit streven naar een natuurlijke speelstijl bestendiging vindt. Dat verlangen naar natuurlijkheid heeft een groot emancipatorisch potentieel, stelt Van Oostveldt. Omdat in de achttiende eeuw de nadruk komt te liggen op de empirie en de zintuiglijke waarneming als bron van kennis wordt het toneel – dat zich bij uitstek aan de zinnen presenteert – een rechtmatig object van reflectie, een bron van kennis en van waarheid die voor alle lagen van de bevolking bereikbaar is.⁶⁵ Zo kan het volk zich verheffen via het toneel. Het lijkt erop dat de politieke ontwikkelingen die leidden tot de opkomst van het burgerlijk drama, ook zorgden voor een emancipatie van het treurspel. Hierin zijn bepaalde verschuivingen zichtbaar die geïnspireerd lijken door de eis om natuurlijkheid zoals in het burgerlijk drama en die niet per se in een keten van lineariteit verlopen. Eerder lijken deze, zoals Van Oostveldt het aan de hand van Foucault uitlegt voor het begrip ‘natuurlijkheid’, onderhevig te zijn aan breuken, verspringingen en terugvallen.⁶⁶ Een voorbeeld is het menselijker en herkenbaarder worden van de personages.⁶⁷ Treurspelen met verheven personages zoals vorsten, maken ruimte voor treurspelen met personages die niet meer zozeer als verheven te boek staan, maar eerder als mannen van het volk: republikeinen (zie hoofdstuk 2). De verschuiving van het perspectief van de vorst naar de republikein is in politiek opzicht veelzeggend. Het lijkt erop dat de wens van de toeschouwer om zichzelf te herkennen in een toneelstuk ook van invloed was op de ontwikkeling van het klassieke treurspel. Toeschouwers konden zich beter identificeren met de republikeinse personages in plaats van met de vorstelijke personages. De aanpassing

65 B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013, p. 7-28.

66 B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013, p. 11-12.

67 Een andere klassieke doctrine, die van het decorum moet eind achttiende eeuw ook de wijk nemen in het toneelstuk *Epicharis en Nero* (1798), waar overigens een ‘gewone’ vrouw de hoofdrol heeft. Dit treurspel is opvallend gewelddadig met openlijke rechtvaardigingen van uitspraken die gaan over het ont-hoofden van Nero en het volk daarvan getuige te laten zijn. Dit gebeurt uiteindelijk niet, maar Nero sterft wel op het toneel. De eis van gevoeligheid die erop toe moest zien dat de toeschouwer niet werd gecho-queerd, is losgelaten. Deze en andere ontwikkelingen laten zien dat de regels voor het klassieke treurspel minder strak omlijnd waren dan men misschien denkt en op zijn minst werden aangepast aan de eisen van de tijd. Over zelfmoord op het toneel: zie A. de Haas, *Theatrale zelfmoord*, 2014.

hierop van het klassieke treurspel is een ontwikkeling die is te koppelen aan het verlangen naar natuurlijkheid.

1.3.1 *Onderzoek naar het revolutietijdvak*

Naast het onderzoek naar toneel, meestal gedaan vanuit de discipline van de literatuurgeschiedenis of de theaterwetenschap, heeft ook het onderzoek naar de achttiende-eeuwse politiek van de revolutionaire Republiek de laatste decennia op aanzienlijke nationale aandacht mogen rekenen van historici.⁶⁸ H.T. Colenbrander wordt doorgaans genoemd als degene die al aan het begin van de twintigste eeuw het onderzoek naar de revolutietijd een nieuwe impuls gaf. Het beeld van de politieke revoluties verschuift vervolgens rond de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw van de Nederlandse revolutie als een weinigzeggende Franse episode, naar een revolutie van betekenis met een eigen nationaal karakter. De Amerikaanse historicus Palmer bijvoorbeeld zag de Bataafse Revolutie als belangrijke schakel in een grote democratische hervormingsbeweging die de fundamenteën heeft gelegd van de moderne politieke wereld.⁶⁹ Simon Schama volgde deze lijn in *Patriots and Liberators. Revolution in the Netherlands 1780-1813* (1977).⁷⁰ Inmiddels zien alle historici het tijdvak tussen pakweg 1780-1801 als een belangrijk politiek tijdvak waarin de basis van de huidige staatsinrichting is gelegd. Zo ziet Niek van Sas in *De metamorfose van Nederland* (2004) de achttiende eeuw niet langer als een ruwe onderbreking van het monarchale centraliseringsproces, maar stelt hij een nieuwe periodisering voor die meer recht doet aan de centrale positie van de politieke herstructureringsperiode van de patriotten en Bataven.⁷¹ Middels begrippen als vaderland, nationalisme, natie en patriottisme volgt Van Sas de verandering van oude orde naar moderniteit, waarbij de revolutiejaren van de achttiende eeuw hun welverdiende plek in de geschiedenis terugkrijgen.

De hierboven beschreven *cultural turn* in de geschiedwetenschap heeft ook het onderzoek naar de politieke geschiedenis veranderd en de aandacht gevestigd op de politieke cultuur. De politieke cultuur van de patriottentijd staat centraal in het synthetiserende werk *Patriots republikenisme* (1995) van Stefan Klein, waaruit blijkt dat de invloed van de klassieke oudheid tijdens de Verlichting groot was.⁷² Klein laat zien

⁶⁸ Recente internationale aandacht komt vooral van J. Israel, zie o.a.: J. Israel, *Radicale Verlichting*, 2005.

⁶⁹ N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland*, 2004, p. 267-270; F. Grijzenhout, N. van Sas en W. Velema, 'Inleiding', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 13-14. Zie R.R. Palmer, *The World of the French Revolution*, 1971; R.R. Palmer, 'Much in little. The Dutch Revolution of 1795', in: *The Journal of Modern History* (1954), p. 15-36.

⁷⁰ N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland*, 2004, p. 272; F. Grijzenhout, N. van Sas en W. Velema, 'Inleiding', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 14.

⁷¹ N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland*, 2004. Robert Fruin stelde een indeling in drie tijdvakken voor, waarbij de achttiende eeuw als een ruwe onderbreking van het monarchale centraliseringsproces werd gezien: R. Fruin, *De drie tijdvakken der Nederlandsche geschiedenis*, 18XX.

⁷² S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995. De invloed van de klassieken op de Verlichting wordt in Nederland verder onderzocht door met name Wyger Velema met verschillende publicaties over de invloed van de klassieke oudheid op het achttiende-eeuwse politieke denken: W. Velema, *Classical Antiquity Conte-*

dat het klassiek-republikanisme de hele achttiende eeuw van invloed was. Het was een klassiek ideaal waarin burgers gelijk zijn en vrijheid hebben vanwege hun actieve participatie in het bestuur en de verdediging van hun eigen politieke gemeenschap. Het begrip was wel aan sterke veranderingen onderhevig, zoals ook blijkt uit onderzoek van Velema.⁷³ In *Republicans* (2007) schrijft hij dat vanaf het begin van de achttiende eeuw tot de jaren zeventig kan worden gesproken van het 'traditionele Nederlandse republikanisme' of 'staatsgezind republikanisme'. Dit republikanisme was sterk op het verleden gericht en vooral anti-monarchistisch (een republiek heeft geen koning).⁷⁴ Hierin zag men Nederland als een natie waarin de Nederlander zich positief onderscheidde van de onderdanen in een monarchie en men beschouwde zichzelf als vrij republikeins burger. Binnen dit republikeins natiebesef was het gebruikelijk om te verwijzen naar de bekendste republieken uit de klassieke tijd.⁷⁵ Men vergeleek de eigen republiek met deze voorbeelden, dikwijls om tot de conclusie te komen dat Nederland de beste republiek was.⁷⁶ Men bezong Nederland als een bijzonder vaderland; een idee dat maatschappelijk breed werd gedragen.⁷⁷

Tot de jaren 1770 heerste onder de inwoners van de Nederlandse Republiek dus de overtuiging dat zij zich als vrije republikeinse burgers onderscheidden van de onderdanen in de omringende monarchale landen en dat de Nederlandse Republiek een van de weinige echte republieken was.⁷⁸ Voor voorbeelden keek men daarom onder andere naar de republieken uit de klassieke oudheid en het was daarom niet meer dan logisch om Romeins-republikeinse voorbeelden als Lucius Junius Brutus, Cato of Cajus Gracchus aan te halen op het toneel. Zo ongeveer tot de jaren tachtig van de achttiende eeuw functioneerden de Romeins-republikeinse treurspelen op deze manier.⁷⁹ Vanaf de jaren 1770 veranderde het beeld over Nederland als republiek. Men

sted: The Dutch Eighteenth Century and Ancient Politics, 2012; idem, 'Oude waarheden: over de terugkeer van de klassieke oudheid in de verlichtingshistoriografie', in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 127 (2014) 2, p. 229-246 en idem, *Republicans*, 2007.

⁷³ S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 1.

⁷⁴ W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 2; S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 4-5, 284-293.

⁷⁵ W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 1.1; S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, h. 1.1-1.3.

⁷⁶ De vlieger was een van de symbolen om deze ideale republiek mee uit te beelden en duikt vanaf de zeventiende eeuw op in de iconografie. Een vlieger hoog in de lucht sorteerde bewondering zoals de Nederlandse Republiek ook deed. Maar het illustreerde bijvoorbeeld ook de onvermijdelijke val na hoge ambities. Het diende ook als een commentariëring van de politieke ontwikkelingen: een vlieger is vrij, maar gebonden aan een touw. Deze symboliek gaf allerlei mogelijkheden tot politieke interpretatie. Zie: G. Johannes en I. Leemans, 'The Kite of State. The Political Iconography of Kiting in the Dutch Republic 1600-1800', in: *Early Modern Low Countries* 1 (2017), p. 201-230.

⁷⁷ S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 31-40.

⁷⁸ Idem, p. 39.

⁷⁹ Voor Engeland en Frankrijk is bekend dat de hernieuwde belangstelling in de klassieke cultuur zijn weerslag had op het politieke debat, waar de namen van klassiek-historische personen als Cato, Cicero, Brutus en Caesar werden ingezet om de politieke gezindheid uit te dragen. Vooral naar Cato en Cicero werd veel gerefereerd 'als voorstanders van de oorspronkelijke Romeinse moraal en verdedigers van de republiek'. Zie: S.R.E. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 54. Zie ook: E.G. Andrew, *Imperial republics*, 2011, h. 3 'Catonis virtue, Sweet Commerce, and Imperial Rivalry' en h. 4 'The Role of Brutus in the French Revolution'. Zie voor informatie over de invloed van het klassiek republikanisme in Amerika het

kwam tot het besef dat de Nederlandse Republiek eigenlijk helemaal geen echte republiek was en dat de inwoners geen echte vrijheid genoten. De stadhouder was eigenlijk een verkapte koning. In een echte republiek hadden burgers een actieve rol in politiek en militair opzicht en was er volkssoevereiniteit, daaraan ontbrak het, was de opvatting.

Binnen het nieuwe republikanisme, het patriots republikanisme, hadden de opvattingen over staat, maatschappij en burger dus een nieuwe invulling gekregen. De patriotten, die hier grotendeels verantwoordelijk voor waren, begonnen zich actief af te zetten tegen 'de macht, mores en symbolische representatie van koningen en vorsten.'⁸⁰ Dit kwam onder andere tot uiting in de symboliek van de patriotse wapenge-nootschappen die werd gevoed door klassiek-republikeinse sentimenten. In *Feesten voor het vaderland* (1989) stelt Grijzenhout dat de betekenis hiervan op het politieke denken, de beeldende kunst en de literatuur voor het laatste kwart van de achttiende eeuw nog verder onderzoek behoeft. Hij voegt verder aan het debat toe dat de beeldtaal van de patriotten helemaal niet vernieuwend was, want vertrouwde iconografische elementen zoals de tempel der vrijheid, de figuur van de Vrijheid en de Hollandse tuin werden tot een nieuw geheel samengevoegd.⁸¹ In het algemeen schetst F. Grijzenhout een nogal conservatief en stroperig beeld van de kunsten eind achttiende eeuw, die weinig origineel of verrassend waren volgens hem. De spotprenten-cultuur van de Bataafse Republiek 'rustiger en meer besloten' brengt hij in schrill contrast met de 'dynamische wereld' van de cartoonisten in London.⁸² Het is echter maar de vraag of die beeldcultuur, en daaruit voortvloeiend de literatuur en het toneel, ook echt zo behoudend waren. Recent onderzoek naar de symboliek van de vlieger, geïntroduceerd in Europa rond 1600, laat zien dat nieuwe vormen van iconografie konden concurreren met de traditionele vormen. Dit door de doeltreffende visualisatie van complexe fenomenen zoals het staatsstelsel van de Nederlandse Republiek, de ambitie van staatsmannen, maar ook speculatieve aandelenhandel en de orangistische kuiperijen.⁸³ Ook Romeins-republikeinse treurspelen als *Cajus Gracchus* en *Epi-charis en Nero* wisten zichzelf op het toneel op een verrassende manier opnieuw uit te vinden.

In deze treurspelen vierden begrippen uit het (nieuwe) republikeinse kader zoals gelijkheid, vrijheid, soevereiniteit, volksregering en republiek hoogtij. Begrippen die in de Bataafse Republiek betekenisontwikkelingen, veranderingen en conceptuele

standaardwerk van P.A. Rahe: *Republics Ancient and Modern*, 2009. In het derde deel beschrijft Rahe in hoeverre de eerste grondleggers van Amerika waren geïnspireerd door het klassieke republikanisme.

⁸⁰ Ibidem, p. 4.

⁸¹ 'Er is bij de patriotten in allerlei opzichten meer sprake van een hernieuwing dan van vernieuwing, van accentverlegging en vooral van intensivering van het gebruik van het bestaande.' Zie: F. Grijzenhout, *Feesten voor het vaderland*, 1989, p. 201.

⁸² F. Grijzenhout, 'Sneeuwballen tegen de macht. Politiek en satire omstreeks 1800', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 231.

⁸³ G. Johannes en I. Leemans, 'The Kite of State. The Political Iconography of Kiting in the Dutch Republic 1600-1800', in: *Early Modern Low Countries* 1 (2017), p. 201-230.

moderniseringen doormaakten, zoals Mart Rutjes heeft laten zien in *Door gelijkheid gegrepen* (2012).⁸⁴ In zijn analyse van het politieke debat in de Bataafse Republiek tussen 1795-1801 over eenheid, staatsvorm, (staats)burgerschap en democratie komt Rutjes tot de conclusie dat het radicale gelijkheidsideaal een sturende rol speelde in deze debatten en de basis was van een politieke strijd die bepalend is geweest voor de ontwikkeling van de moderne Nederlandse politiek. De cultuur van de Bataafse revolutie komt ook aan bod in *Pioniers in schaduwbeeld* (2012) waarin Joris Oddens met een politiek-culturele blik de totstandkoming, de praktijken en het functioneren van het eerste Nederlandse parlement in 1796-1798 beschrijft.⁸⁵ Zijn belangrijkste bronnen zijn de *Dagverhalen van de Nationale Vergadering* waarin redevoeringen en verhandelingen, maar ook debatten staan afgedrukt. Waardevol, uniek en rijk bronnenmateriaal dat ook in het onderzoek naar de invloed van theater op het politieke debat zeer van belang is. Ik gebruik ze om vast te stellen in hoeverre en op welke momenten de politici van de Bataafse Republiek gebruikmaakten van de Romeins-republikeinse toneelpersonages in hun redevoeringen en debatten binnen de Nationale Vergadering. Verschilde dit van de inzet van de toneelpersonages in het brede maatschappelijk-politieke debat vanaf 1780 zoals Mart Rutjes dat schetst? En wat zegt dit vervolgens over de functie van de Amsterdamse Schouwburg als politiek-opiniërende instelling?

Tijdens de Bataafse Revolutie, die in het teken stond van een nieuwe politiek, bleef het klassiek-republikeins denken belangrijk. In diverse studies heeft Velema de resonantie van het klassiek-republikeinse discours in de achttiende-eeuwse politieke theorievorming aangetoond.⁸⁶ In deze periode zaten volgens Velema de Bataafse revolutionairen 'in een periode van grote conceptuele verwarring' en deden zij 'een ingewikkelde poging' om 'de vrijheid van de ouden' op een creatieve manier te verbinden met de 'vrijheid van de moderneren'.⁸⁷ Oddens gebruikt in *Pioniers in schaduwbeeld* de term 'paradigmatische schizofrenie' om de politieke cultuur van het eerste Nederlandse parlement te beschrijven, waarin hij dit terugrijpen naar het bekende klassiek-republikeinse kader terugziet. Volgens hem kenmerkte de politieke cultuur van de Bataven zich door het besef dat de nieuwe politieke realiteit waarbij burgers hun eigen bestuur kozen, duidelijk verschilde van het politieke bestel van de oude Republiek. Daarentegen is volgens Oddens tegelijkertijd de neiging terug te zien 'om

84 M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012.

85 J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012.

86 W. Velema, *Classical Antiquity Contested: The Dutch Eighteenth Century and Ancient Politics*, 2012; idem, 'Oude waarheden: over de terugkeer van de klassieke oudheid in de verlichtingshistoriografie', in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 127 (2014) 2, p. 229-246 en idem, *Republicans*, 2007; W. Velema, *Republicans*, 2007; W. Velema, 'Republikeinse democratie. De politieke wereld van de Bataafse Revolutie, 1795-1798', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 63; W.R.E. Velema, 'Antiquity and Modernity in the Eighteenth Century: The Case of the Dutch Republic', in: J.P. Raat, W.R.E. Velema en C. Baar-de Weerd (red.), *De oudheid in de Achttiende Eeuw*, 2012.

87 W. Velema, 'Republikeinse democratie. De politieke wereld van de Bataafse Revolutie, 1795-1798', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 63.

de onvoorziene en minder plezierige kanten van deze nieuwe realiteit toch te blijven verklaren met behulp van een oudere machtstheorie die hierop eigenlijk niet was toegerust.⁸⁸ Is dit ook terug te zien bij het gebruik van de Romeinse personen uit de Romeins-republikeinse treurspelen binnen het politieke debat? In hoeverre kan het toneel een aanvulling bieden op wat we al weten over de politieke cultuur tussen 1780-1801?

De studies van Oddens, Rutjes, Van Sas, Grijzenhout en Velema over de politieke cultuur van de Bataafse Republiek hebben namelijk veel waardevolle informatie en nieuwe inzichten verschaft over het Nederlandse parlement, de parlementaire gebruiken, de politieke cultuur en het politieke denken tijdens de Bataafse tijd, maar veel minder over de invloed van literatuur en theater op de politieke constellatie. Die invloed was er wel degelijk en het klassiek-republikeinse denken was daarbij een belangrijk kader.⁸⁹ Dit is bijvoorbeeld te zien in de opkomst van de moderne intellectueel in de achttiende eeuw die bijdroeg aan het ontstaan van een publieke opinie en een openbaar politiek debat, zoals geschetst door Marleen de Vries. Die intellectueel baseerde zich namelijk niet zozeer op de Bijbel, maar op de klassieke en vaderlandse geschiedenis en leverde via de literatuur vervolgens kritiek op de politieke cultuur. Deze 'zelfdenkers' zoals ze zichzelf wel plachten te noemen, creëerden daarmee een politiek klimaat dat er uiteindelijk voor zou zorgen dat in 1795 de grote kanteling in staatsvorm kon plaatsvinden.⁹⁰

In het toneel is mogelijk iets soortgelijks aan de hand: een op de klassieke geschiedenis geënt Romeins-republikeinse treurspel als *Brutus* bleek uitermate geschikt om de actuele politieke situatie te commentariëren. In hoeverre waren de Romeins-republikeinse treurspelen van invloed op de gebeurtenissen die leidden tot de omwenteling in 1795? Wat is er al bekend over de invloed van toneel op de politiek?

1.3.2 Toneel en politiek

In het Nederlands historiografisch onderzoek is de construerende invloed van toneel op politiek voor wat betreft de achttiende eeuw tot nog toe grotendeels onderbelicht gebleven.⁹¹ Er zijn slechts een paar aanzetten geweest tot het samenvoegen van deze twee thema's, voorzover het de Noordelijke Nederlanden betreft.⁹² Ben Albach bijvoorbeeld heeft in het midden van de vorige eeuw een begin gemaakt met het schetsen van

⁸⁸ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 392.

⁸⁹ Over de invloed van literatuur op politiek: A. Hanou, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002.

⁹⁰ M. de Vries, 'De geboorte van de moderne intellectueel. Literatuur en politiek rond 1800', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 243-274.

⁹¹ Voor de zeventiende eeuw zijn de toneelstukken van Joost van den Vondel en de fundamentele, politiek-juridische en -religieuze kwesties die daarin naar voren komen onderwerp van studie in: F. Korsten, *Vondel belicht*, 2006.

⁹² Oostveldt heeft voor de Zuidelijke Nederlanden de twee thema's laten samenkomen in: B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013.

de verbondenheid tussen politiek en toneel in *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelleven voor, in en na de Franse tijd* (1956).⁹³ In het hoofdstuk 'Het toneel als spiegel van het nationale leven' volgt hij de invloed van de politieke ontwikkelingen op het toneel en in de schouwburg op nauwe voet, helaas vaker zonder dan met bronvermelding. Veel interessante passages zijn daarom voor de moderne onderzoeker helaas onbruikbaar geworden. Meer recent heeft De Leeuwe zich gebogen over het politieke toneel in *De Amsterdamse Schouwburg in 1795. Het eerste jaar der Bataafse vrijheid* (2003).⁹⁴ Dit boek is opgebouwd uit besprekingen en samenvattingen van de gespeelde toneelstukken in 1795. Ook hier zijn de enkele wat meer analytische passages waarin De Leeuwe opmerkingen maakt die raken aan de invloed van politiek op toneel, niet heel bruikbaar omdat niet duidelijk is uit welke bron de informatie is gehaald.

Recent is ook het overzichtswerk *Theater. Een westerse geschiedenis* (2015) verschenen, waarin een deel is gewijd aan het vroegmoderne theater in al zijn facetten.⁹⁵ Daarin is in twee hoofdstukken aandacht voor de wisselwerking tussen politiek en toneel in de zeventiende eeuw. Karel Vanhaesebroeck heeft het over het toneel als een manier om politieke en maatschappelijke vraagstukken (heimelijk) zichtbaar en bespreekbaar te maken. Stijn Bussels en Bram van Oostveldt schrijven over de 'theaterstaat' waar machthebbers toneel en andere spectaculaire strategieën inzetten om hun macht uit te dragen en te bestendigen.⁹⁶ Beide hoofdstukken gaan echter met name over de situatie in Frankrijk, Engeland en/of de Zuidelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw. Voor dit tijdvak zijn er meer werken verschenen die de relatie tussen toneel en politiek beschrijven ook voor de Noordelijke Nederlanden, onder andere *Van Bartholomeusnacht tot Bataafse opstand. Studies over de relatie tussen politiek en toneel in het midden van de zeventiende eeuw* (1990) van Henk Duits. Duits onderzoekt hierin of en hoe de politieke actualiteit in vier zeventiende-eeuwse treurspelen tot uitdrukking komt. Hij constateert dat er in de periode 1600-1672 veel historiespelen zijn die hun stof ontleenen aan onder andere de klassieke Romeinse historie. Een systematisch onderzoek daarnaar is volgens Duits belangrijk om vast te stellen of het historiespel vaker inhaakt op actuele politieke of maatschappelijke kwesties, met name omdat het inzicht geeft 'in de mogelijke functie van het drama voor de publieke meningsvorming'.⁹⁷

⁹³ B. Albach, *Helden, draken en comedianten*, 1956.

⁹⁴ H. de Leeuwe, *De Amsterdamse Schouwburg in 1795*, 2003.

⁹⁵ T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015. Een ander voorbeeld van een overzichtswerk is: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 1996.

⁹⁶ K. Vanhaesebrouck, 'Barok en classicisme', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 120-144. S. Bussels en B. van Oostveldt, 'Steden ensценen de macht: politiek en spektakel in de vroegmoderne tijd', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 156-162.

⁹⁷ H. Duits, *Van Bartholomeusnacht tot Bataafse opstand*, 1990, p. 273-274. Zie ook over relatie toneel en politiek in de zeventiende eeuw: B. Noak, *Politische auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts*, 2002; F. Korsten, *Vondel belicht*, 2006; M. Pajmans, *Dichter bij de waarheid: parrhesia en dramatisering in het werk van Joost van den Vondel*, 2015. Ook verscheen *A Dutch Republican Baroque* (2017) van Frans-Willem Korsten waarin in een breed perspectief onder andere aandacht is voor het toneelwerk van Vondel.

Naar de relatie tussen toneel en politiek in de zeventiende is dus inmiddels al meer onderzoek gedaan. Voor de Nederlandse situatie in de achttiende eeuw is er echter nog zo weinig bekend over de wisselwerking tussen politiek en toneel, met name in de Bataafse tijd, die verwarrende tijd van paradigmatische schizofrenie, dat het kan leiden tot overhaaste conclusies. In 1800 van Joost Kloek en Wijnand Mijnhardt, noemen de schrijvers de wens van de Bataafse politici om het toneel van na 1795 bijvoorbeeld als opvoedkundig instrument ter bevordering van het burgerschapsideaal te gebruiken. De schrijvers zien dit als een uiting van ‘de megalomane, totalitaire aan-doende aspiraties van het Bataafse bewind maar ook [van] de overspannen verwachtingen die men van de invloed van ‘de schouwspelen’ had.’⁹⁸ Het doet de complexe relatie tussen toneel, toeschouwer en toneelspeler en de vormende functie van het toneel weinig recht. De openingsanekdote van dit hoofdstuk geeft aan dat het toneel zich binnen een geheel eigen context beweegt. Zo kan de reactie van de toeschouwers op wat ze zien in de schouwburg, ervoor zorgen dat een toneelstuk dat eerder nooit voor oproer zorgde, ineens als revolutionair wordt geïnterpreteerd. Dit was bijvoorbeeld het geval bij *Brutus* dat tot het optreden in 1783 geen noemenswaardige problemen opleverde, maar binnen de nieuwe politieke omstandigheden opeens een felle reactie van het publiek kreeg.

Het is tijd dat de wisselwerking tussen politiek en toneel meer diepgravend wordt onderzocht. In mijn onderzoek wil ik daar een begin mee maken door de onderlinge relatie tussen politiek en theater te onderzoeken. Daarbij kijk ik via de Romeins-republikeinse treurspelen naar de invloed van het theater op de politieke cultuur van het revolutionaire tijdvak (1780-1801) en vice versa om daarmee uitspraken te kunnen doen over de opiniërende invloed van de Amsterdamse Schouwburg.

1.4 Theorie en methodologie

Het cultuurhistorisch onderzoek naar de invloed van het theater op de politieke revolutie van de achttiende eeuw heeft – zoals uit paragraaf 1.2 bleek – internationaal gezien een vlucht genomen. Een voorbeeld van een Nederlandse studie is het hierboven al genoemde en in 1989 verschenen boek *Feesten voor het vaderland* van Frans Grijzenhout. Deze studie heeft weliswaar een ander onderwerp dan het theater, maar kan toch als voorbeeld dienen vanwege de cultuurhistorische en performatieve insteek. Hierin onderzoekt Grijzenhout de politieke feesten in Nederland in het laatste kwart van de achttiende eeuw en de eerste jaren van de negentiende eeuw.⁹⁹ Hij bestudeert daarvoor de iconografie van feestversieringen en decoratieprogramma's van de patriotten en de Bataven en zet deze af tegen de orangistische feesttraditie. Hij onderzoekt hierbij in hoeverre de Bataven de feestversieringen als politieke propaganda of poli-

⁹⁸ J. Kloek en W. Mijnhardt, 1800, 2001, p. 504.

⁹⁹ F. Grijzenhout, *Feesten voor het Vaderland*, 1989.

tieke actiemiddelen inzetten én in hoeverre de Nederlandse situatie is te vergelijken met Frankrijk. In de eerste plaats kijkt hij in hoeverre de Nederlandse feesten in iconografie en organisatievorm een afspiegeling vormen van de politieke verhoudingen en idealen van het moment. Daarbij erkent hij dat verder onderzoek nodig is om vast te stellen of 'de revolutiefeesten meer waren dan "alleen maar" een uiting van patriotisme, of dat ze een eigen bijdrage hebben geleverd aan het politieke proces in de Republiek in de patriottentijd, hetzij als concreet politiek actiemiddel, hetzij als politieke utopie.'¹⁰⁰ Grijzenhout heeft het hier over de mogelijk politiek construerende functie van de revolutiefeesten. In dit kader is meer recent *Performances of Peace. Utrecht 1713* (2015) verschenen. Een bundel met artikelen waarin de band tussen cultuur en politiek wordt onderzocht aan de hand van een brede waaier aan perspectieven. Deze studie beschouwt de diplomatieke onderhandelingen rond de Vrede van Utrecht als een *performative act*. Het diept, naast een aantal andere deelgebieden, onder andere uit hoe het toneel als een instrument diende om de politieke vrede uit te beelden.¹⁰¹

Ook uit onderzoek gericht op het einde van de achttiende eeuw blijkt dat het toneel de politiek beïnvloedde. Edwina Hagen en Inger Leemans hebben geanalyseerd hoe de verschuiving in het begrip geestdrift in het toneel gaat van negatieve deugd tot republikeinse drift. De nieuwe betekenis van geestdrift, zoals ontwikkeld in het toneel, vond vervolgens een weg naar de politieke debatten van de Nationale Vergadering, waar de politici van de Nationale Vergadering in hun eigen debatteerstijl die republikeinse geestdrift woordelijk en lichamelijk tot uitdrukking brachten.¹⁰² Het toont aan dat het toneel in de achttiende eeuw inderdaad een verstrekkende politiek construerende functie kon hebben.

De hierboven aangehaalde werken zijn alle in zekere zin indicatief voor de sterke relatie die er is tussen toneel en politiek. Wat nu echter nog ontbreekt, is een studie die zich geheel wijdt aan de wisselwerking tussen theater en politiek via de methodologie van de *New Cultural History*. Een onderzoek naar de invloed van het theater op de politieke ontwikkelingen zoals Ravel, Friedland en Maslan hebben gedaan voor Frankrijk. Met mijn onderzoek wil ik daarin voorzien door mij aan te sluiten bij de inmiddels nieuwe traditie van de *New Cultural History*. Het is immers nuttig om te onderzoeken in hoeverre het politiek toneel, of breder genomen, het theaterbedrijf, een afspiegeling was van de politieke situatie.¹⁰³ Nog interessanter is het om te onder-

100 F. Grijzenhout, *Feesten voor het Vaderland*, 1989, inleiding.

101 R.E. de Bruin e.a. (red.), *Performances of Peace*, 2015.

102 E. Hagen en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoening van het hart". Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 530-547.

103 Zoals de treurspelen van eind zeventiende eeuw en begin achttiende eeuw die als vorstenspiegel of deugdenspiegel fungeerden. Deze spelen hadden een vaststaande betekenis die een te verwachten reactie van het publiek opleverden. De Romeins-republikeinse treurspelen echter lijken zich in de tweede helft van de achttiende eeuw onder invloed van het complexe proces van betekenis-toekenning door het publiek anders te gaan gedragen. Zie over treurspelen als vorstenspiegels: A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 223-225; C. van der Haven, 'Een spiegel aller grooten: theater als deugdenspiegel voor Utrechtse regenten (1711-1728)', in: *Jaarboek Oud-Utrecht*, 2005, p. 55-76.

zoeken hoe het theater heeft geholpen de politieke cultuur mede te vormen, dat is de 'continue strijd in elke maatschappij tussen argumenten en tegenargumenten tussen voorstellingen en alternatieve verbeeldingen en tussen (individuele of collectieve) acties en tegenacties.'¹⁰⁴

Net als binnen de *New Cultural History* ga ik ervan uit dat representaties (zoals bijvoorbeeld de verbeelding van noties als vrijheid en gelijkheid op het toneel) niet slechts een reflectie zijn van de werkelijkheid, maar daadwerkelijk het vermogen hebben de werkelijkheid te beïnvloeden.¹⁰⁵ Deze functie is niet alleen voorbehouden aan (opiniërende) teksten en geschriften, het onderzoeksobject van de begripsgeschiedenis. Die houdt zich met name bezig met de betekenisontwikkeling van sleutelbegrippen in schriftelijke bronnen en wat dat zegt over bestaande politieke denkbeelden en hoe die denkbeelden daardoor zijn beïnvloed. Ook praktijken als het toneel beïnvloeden de (politieke) werkelijkheid. Zo kan de verandering van de lading van bepaalde toneelstukken tijdens de revolutie als een uiting van veranderingen van politieke opvattingen worden opgevat, terwijl ook de opvoering van een toneelstuk die werkelijkheid kan hebben beïnvloed. In mijn onderzoek beschouw ik het toneel daarom niet slechts als indicatief voor de heersende denkbeelden en opvattingen binnen de maatschappij. Het is voor mij niet alleen maar een manier om erachter te komen hoe men over bepaalde maatschappelijke of politieke kwesties dacht. Ik zie het toneel ook als een construerende factor voor de politieke cultuur van de achttiende eeuw. De onverwachte en uitzinnige reacties van het schouwburgpubliek op bepaalde (politieke) toneelstukken zijn daar een voorbeeld van.

Maslan onderkent die nieuwe rol van het schouwburgpubliek ook in haar boek *Revolutionary Acts*. Zij betoogt dat een toneelstuk pas betekenis krijgt in relatie tot het publiek. Zo kunnen bedoelde maar ook onbedoelde, onvoorziene of nieuwe betekenissen worden toegekend aan een toneelstuk. Om die reden kan toneel ook nooit een directe afspiegeling van de politieke gebeurtenissen zijn. In het vertalen van politieke gebeurtenissen naar de taal en de praktijken van het toneel moet nu eenmaal rekening gehouden worden met de betekenis-toekenning van het publiek. Dit complexe proces van wederkerigheid is volgens Maslan afhankelijk van allerlei factoren. De historische gebeurtenissen spelen daarbij een belangrijke rol, maar de dynamiek die op het moment van het toneelstuk heerst in de schouwburg is minstens zo belangrijk, want theater is een collectieve ervaring bij uitstek. Je kunt letterlijk zien en horen hoe de andere toeschouwers reageren op bepaalde passages of op bepaalde gebeurtenissen. De reactie van het publiek op een toneelstuk wordt bepaald door de overtuigingen en ervaringen die er op dat moment heersen. Die reactie is daardoor niet alleen onvoorspelbaar, maar kan iedere keer anders zijn. Dat maakt dat het toneel een zeer tijdelijk karakter heeft.¹⁰⁶

¹⁰⁴ S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 2.

¹⁰⁵ P. Burke, *Wat is cultuurgeschiedenis?*, 2009, p. 97.

¹⁰⁶ S. Maslan, *Revolutionary Acts*, 2005, p. 7-10.

Onder invloed van dit collectieve en dynamische proces kunnen de treurspelen die in dit onderzoek centraal staan, goed van betekenis zijn veranderd. Klassieke personages als *Brutus*, *Cajus Gracchus* en *Nero* stonden eind achttiende eeuw dus niet alleen onder invloed van de politiek-revolutionaire context waardoor de betekenis kon veranderen. Dit was ook het gevolg van de veranderde rol van het publiek dat, in een complex proces van wederkerigheid, een nieuwe en revolutionaire betekenis kon toekennen aan een toneelstuk dat de politieke werkelijkheid kon beïnvloeden.

1.5 Opbouw

Mijn onderzoek naar hoe de Amsterdamse Schouwburg eind achttiende eeuw een instelling wordt waar aan politieke opinievorming wordt gedaan, valt uiteen in twee deelgebieden: 1) het theater als politiek veld en 2) de politieke arena als theatraal gegeven. Als opmaat voor het eerste deel gelden hoofdstuk 2 en 3. In hoofdstuk 2 presenteer ik de uitkomsten van het onderzoek naar de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg. Hierbij signaleer ik algemene trends en ontwikkelingen op het gebied van het Romeins-republikeinse treurspel aan de hand waarvan ik mijn corpus vaststel. De opvoerings- en drukgeschiedenis van dat corpus, de Romeins-republikeinse treurspelen rondom de personages Brutus, Cato, Cajus Gracchus, Nero, Britannicus en Caesar, staan vervolgens centraal in hoofdstuk 3.

In de drie daaropvolgende hoofdstukken beschrijf ik het theater als politiek veld. In hoofdstuk 4 staat de uitwerking in deze treurspelen van de republikeinse thematiek en politieke concepten als volk, vrijheid, gelijkheid en vrouwen centraal. In hoofdstuk 5 staan de verschillende groepen belanghebbenden als het gaat om de programmering van de schouwburg centraal. Ik kijk naar de participatiegraad van het publiek, zijn interveniërende rol en invloed op het repertoire, maar ook naar de invloed van architectuur, inrichting en ordening van de publieke ruimte van de schouwburg op het publiek. In hoofdstuk 6 besteed ik aandacht aan de politisering van de schouwburg tussen 1780-1800 die zichtbaar is in politieke publieksreacties, politieke censuur, politieke incidenten rondom toneelspelers, politiek actieve schouwburgcommissarissen en toneelschrijvende leden van de Nationale Vergadering.

In hoofdstuk 7 verschuif ik mijn blik naar de politieke arena als theatraal gegeven en onderzoek ik hoe de Romeins-republikeinse helden en hun tegenstanders functioneerden binnen het brede maatschappelijk-politieke debat en binnen het geformaliseerde politieke debat zoals dat plaatsvond binnen de Nationale Vergadering. Hoofdstuk 8 vormt het sluitstuk van dit boek waarin ik de belangrijkste conclusies uit het onderzoek samenvat.

1.6 Bronnen

Dit onderzoek is niet alleen uniek vanwege het bijeenbrengen van twee tot nu toe vooral afzonderlijk onderzochte domeinen, maar ook vanwege de diversiteit van het bronnencorpus. Voor de Amsterdamse Schouwburg zijn naast het grootste gedeelte van de opvoeringsgegevens van de achttiende eeuw, ook nog notulen, rekenboeken, bezettingsboekjes en toneellijsten/-catalogi overgeleverd, hetgeen een schat aan informatie oplevert. De toneelcatalogi zijn de basis voor de database *Toneelopvoeringen Amsterdamse Schouwburg 1700-1801*, waarmee via longitudinaal onderzoek diverse trends en ontwikkelingen in het Romeins-republikeins toneelrepertoire te duiden zijn, die nu van een politieke context kunnen worden voorzien.

De invloed van de hoofdpersonages uit de Romeins-republikeinse treurspelen op het politieke tijdvak 1780-1801 onderzoek ik aan de ene kant door de treurspelen waarin zij voorkomen in samenhang met de politieke ontwikkelingen te bespreken, aan de andere kant door te onderzoeken hoe ze in een breed scala van schriftelijke bronnen functioneren. Daartoe heb ik via Delpher, Early Dutch Books Online en Nederlab.nl de gedigitaliseerde collectie kranten van de Koninklijke Bibliotheek (KB) en de gedigitaliseerde collectie gedrukte schriftelijke bronnen van de Universiteitsbibliotheken van Amsterdam, Leiden en de KB geraadpleegd. Via Early Dutch Books Online, dat is geïntegreerd in Delpher en ook vanuit Nederlab doorzoekbaar is, zijn veruit de meeste schriftelijke bronnen voor de periode 1780-1800 digitaal ontsloten. De kranten van de KB zijn voor mijn onderzoeksperiode (1780-1801) zelfs geheel gedigitaliseerd.

Deze bronnen heb ik via Nederlab op woordniveau doorzocht op de hierboven genoemde treurspelpersonages waarbij schrijfvariaties zijn meegenomen (bijvoorbeeld Caesar/Cesar/Cezar/Caezar).¹⁰⁷ De onderzochte personages duiken op in allerlei soorten bronnen: woordenboeken, geschiedenisboeken, schoolboeken, geschriften gericht op vrouwen, almanakken, algemeen-culturele tijdschriften, kranten, politieke tijdschriften, godsdienstige geschriften, lierzangen, kunstbeschrijvingen, toneelstukken, geneeskundige werken en pamfletten.

Een belangrijke bron voor het tweede deel van het onderzoek zijn de *Dagverhalen*. Dit zijn de woordelijke verslagen van de politieke debatten van de Nationale Ver-

¹⁰⁷ Betrouwbaar kwantitatief onderzoek is vanwege de onbetrouwbare OCR en andere praktische problemen niet mogelijk. Zo kan het zijn dat er een relatie is tussen de populariteit van de Romeins-republikeinse helden en antihelden op het toneel en de frequentie van hun gebruik in het brede maatschappelijk-politieke debat tussen 1780-1801, maar de onderzoeksgegevens in Nederlab zijn zo gerangschikt dat dit via deze database moeilijk te herleiden is. Als voorbeeld: alle delen van een algemeen tijdschrift als *Nieuwe algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* staan in Delpher en dus ook in Nederlab, opgenomen als komend uit het eerste jaar van verschijning, in dit geval 1786. Dus bij het vijfde deel dat is uitgegeven in 1790, staat als jaar van uitgave: 1786. Dit vervuult de brongegevens dusdanig dat alle visualisaties die mogelijk zijn binnen Nederlab (bijvoorbeeld een grafiek met hoe vaak een gekozen term per jaar voorkomt in de bronnen) niet representatief zijn. Meer onderzoek kan hier uitsluitsel over geven. Ik werk dus met de gegevens die ik heb gevonden, maar doe geen uitspraken over representativiteit of over wat ik niet vond.

gadering. Ik gebruik ze in mijn onderzoek om de praktijk van het verwijzen naar de treurspelpersonages te achterhalen. Van de *Dagverhalen* zijn de jaren 1795-1801 gedigitaliseerd en deze heb ik dan ook allemaal op woordniveau doorzocht. Van het *Dagverhaal der handelingen van de nationaale Vergadering representeerende het volk van Nederland* van 1796-1798 heb ik daarnaast de handgeschreven naamindex van professor Haak geraadpleegd. Deze geeft nog een aantal aanvullingen op wat de digitale zoekmethode heeft opgeleverd, zodat voor deze jaren een vrij compleet beeld is ontstaan van het aantal verwijzingen naar de republikeinse helden en antihelden.¹⁰⁸

108 Met dank aan Mart Rutjes die beschikking heeft over de handgeschreven naamindex van professor Haak.

2 Repertoireanalyse van de Amsterdamse Schouwburg

2.1 Inleiding

Dit hoofdstuk biedt een repertoireanalyse van de opvoeringen in de achttiende eeuw in de Amsterdamse Schouwburg. Verschillende trends en ontwikkelingen in de opvoeringsgeschiedenis van het klassieke treurspel passeren de revue, waarna ik het corpus Romeins-republikeinse treurspelen vaststel. Een bespreking van de Amsterdamse Schouwburg als instituut en publieke en politieke ruimte volgt in hoofdstuk 5.

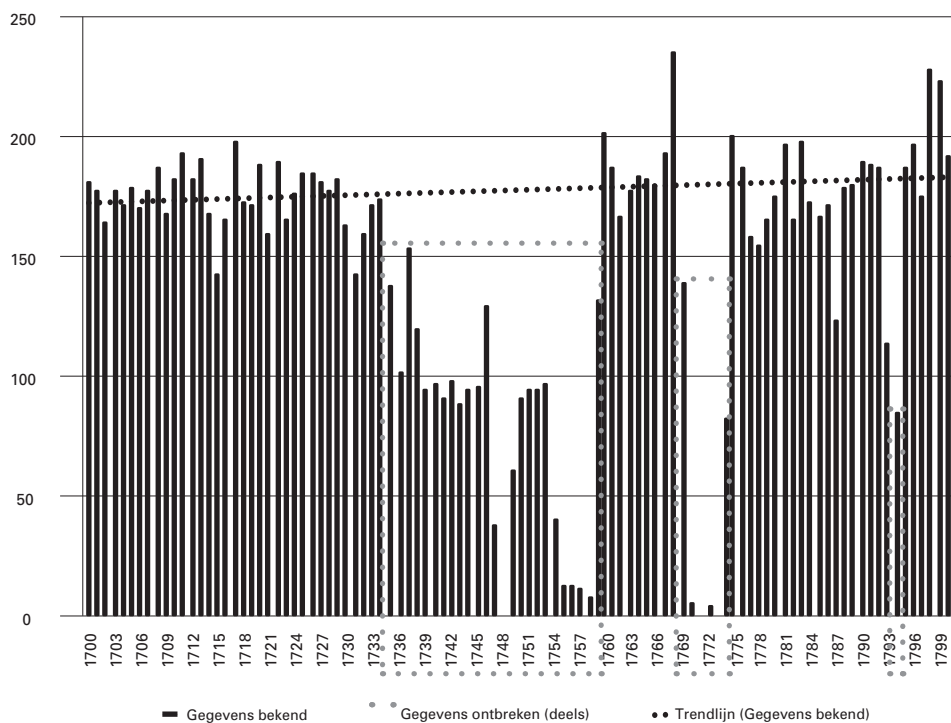
2.2 Populariteit klassieke treurspelen in cijfers

De achttiende-eeuwse theaterliefhebber had behoorlijk wat keuze als het ging om het bezoeken van een toneelvoorstelling. De Amsterdamse Schouwburg bijvoorbeeld was (met uitzondering van de christelijke feest- en gedenkdagen) drie keer per week geopend. Per week had de schouwburgbezoeker dan de keuze uit een aantal verschillende toneelvoorstellingen (treurspelen, blijspelen, kluchten, burgerlijke drama's, zangspelen) van doorgaans vaste toneelgroepen. Ook andere steden hadden, in elk geval gedurende een gedeelte van de achttiende eeuw, vaste schouwburgen: Rotterdam, Leiden, Haarlem en Den Haag.¹ Daarnaast was er een aan festiviteiten gebonden vorm van toneel: rondreizende toneelgezelschappen van verschillend pluimage gingen in de zomermaanden de kermissen en jaarmarkten in het hele land af om daar op te treden.² Tevens kende de Republiek een bloeiend amateurtoneel: in de tweede helft van de achttiende eeuw nam het aantal toneelgenootschappen flink toe. Het gebeurde niet zelden dat zij privétheaters oprichtten, alwaar zij op een professionele wijze en op een hoog niveau toneelvoorstellingen gaven.³

¹ Zie voor meer informatie over de Nederlandse schouwburgen de volgende studies: P. Haverkorn van Rijsewijk, *De oude Rotterdamse schouwburg*, 1882; H. Gras, 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel', in: *Holland* 32 (2000), p. 76-88; P. Bordewijk e.a., *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng! De Leidse Schouwburg, 1705-2005*, 2005; R.L. Erenstein, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 1996; T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015.

² B. Pratasik, 'De moeizame weg van het theaterleven in de provincie in de 18^e eeuw', in: *Holland* 29 (1997), p. 226-239.

³ J. Kloek en W. Mijnhardt, *1800*, 2001, h. 23 onder 'genootschapstoneel'; I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 277-285.

Grafiek 1 Aantal opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg van 1700-1801

Van alle toneelaanbieders in de republiek bood echter alleen de Amsterdamse Schouwburg gedurende de hele achttiende eeuw op een regelmatige en frequente basis toneelopvoeringen aan.⁴ Daarbij is – met uitzondering van een aantal jaren medio achttiende eeuw – het grootste deel van de repertoiregegevens (1700-1772) terug te vinden in *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg* van Anna de Haas.⁵ De lacunes zitten in de speelseizoenen 1754/1755 t/m 1758/1759, waarvan nauwelijks gegevens bekend zijn, in de seizoenen 1735/1736 t/m 1753/1754, waarvan doorgaans alleen het eerste spel bekend is en in de seizoenen 1769/1770 en 1771/1772 waarvan nauwelijks titels bekend zijn. Ook zijn er jaren waarin de Schouwburg (deels) gesloten is: vanaf mei 1747 tot aan juli 1749 vanwege de oorlog met Frankrijk, tussen

⁴ De Amsterdamse Schouwburg was in deze periode wel enkele malen gesloten: tussen 1747-1749 vanwege de oorlog met Frankrijk, tussen 1772-1774 vanwege de schouwburgbrand en van najaar 1794 tot begin 1795 vanwege de politieke omstandigheden in het land.

⁵ A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg*, 2001. Sinds kort zijn de opvoeringsgegevens van de Amsterdamse Schouwburg voor de jaren 1637-1772 ook online te raadplegen via ONSTAGE (www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/): Online Datasystem of Theatre in Amsterdam in the Golden Age, een project van de Universiteit van Amsterdam onder leiding van Frans Blom en Lia van Gemert. De opvoeringsgegevens van 1774-1811 zijn samengebracht door Bennie Pratasik in een computerbestand dat na zijn overlijden in bewaring is gebracht bij Anna de Haas. Zij heeft die gegevens voor dit onderzoek ter beschikking gesteld.

11 mei 1772 en 15 september 1774 in verband met de grote schouwburgbrand en in het najaar van 1794 tot 21 januari 1795 vanwege de oorlogssituatie. De Schouwburg opent een paar dagen nadat de Franse troepen Amsterdam zijn binnengetrokken en de patriotten de Bataafse Republiek stichten, zijn deuren weer (zie grafiek 1):

De grafiek laat zien dat het aantal opvoeringen min of meer gelijk blijft gedurende de hele eeuw, als de jaren waarvoor (deels) gegevens ontbreken buiten beschouwing worden gelaten (in de grafiek gemarkeerd). Daarnaast laat een aantal andere jaren een duidelijke terugval zien: met name de jaren 1787 en 1793. Deze jaren markeren politieke momenten: ze vormen het begin- en het naderende eindpunt van het herstel van het Oranje-regime.

Aangezien een groot deel van de repertoiregegevens bekend is, biedt dit voor de onderzoeker de mogelijkheid tot longitudinaal onderzoek. Bij dit type onderzoek worden steeds dezelfde metingen verricht om een ontwikkeling of trend in kaart te brengen. Met de gegevens die voorhanden zijn, kan voor een heel groot deel van de achttiende eeuw per jaar het aantal opgevoerde toneelstukken van een bepaald genre in de Amsterdamse Schouwburg worden gemeten en kunnen trends worden gesignaleerd. Het ontbreken van (bepaalde) gegevens in de speelseizoenen 1735/1736 t/m 1758/1759, 1769/1770 t/m 1771/1772 en een deel 1794 mag daarbij uiteraard niet uit het oog worden verloren.⁶

Een eerste stelling die met behulp van de gegevens kan worden getoetst, is of het treurspel in de achttiende eeuw inderdaad steeds meer aan populariteit inboet, ten koste van nieuwe genres als het burgerlijk drama.⁷ Deze vraag wordt mede ingegeven door het feit dat het totale aantal gedrukte toneelstukken na omstreeks 1770 sterk toeneemt (een stijging die niet terug te zien is in het aantal opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg), terwijl het aantal nieuw gedrukte treurspelen min of meer gelijk blijft (zie grafiek 2).⁸

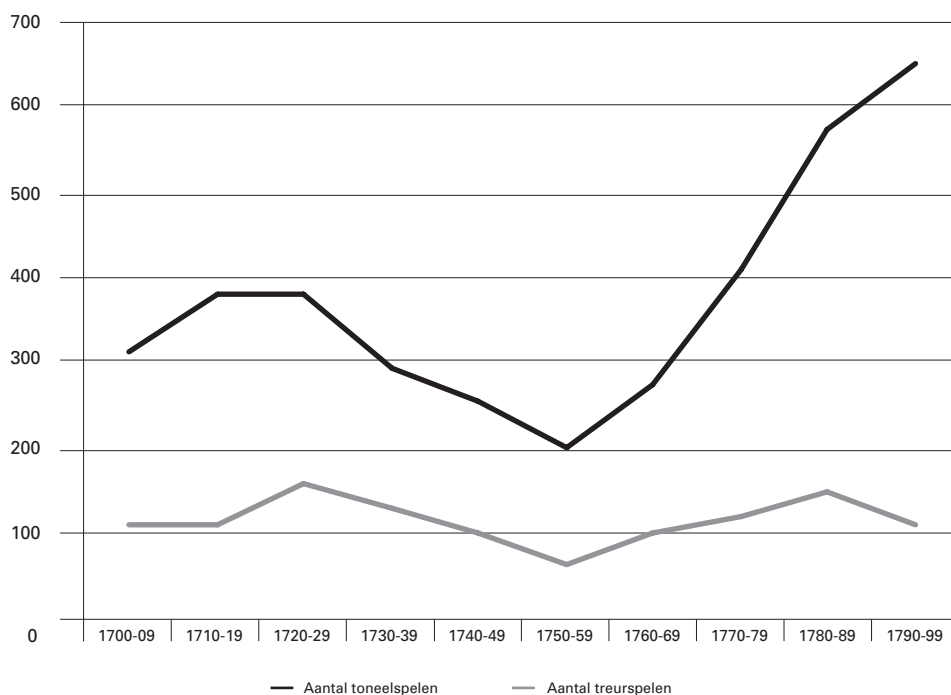
Het lijkt daarmee aannemelijk dat er, relatief gezien, een afname is in de populariteit van het treurspel in de gedrukte vorm.⁹ In hoeverre gold dat ook voor het gespeelde toneel en specifiek de Amsterdamse Schouwburg?

6 De ontbrekende gegevens voor de speelseizoenen 1735/1736 t/m 1758/1759 zullen de uitkomsten voor die jaren sterk kleuren. De opbouw van de programmering in de Amsterdamse Schouwburg was rond de tijd waarvan de gegevens incompleet zijn, namelijk zodanig dat men als eerste spel meestal een treurspel/ernstig stuk liet zien, als tussenspel bijvoorbeeld een zang, dans (ballet) of een divertissement en als tweede spel bijvoorbeeld een blijspel of een klucht. Het ontbreken van het tweede spel bij genoemde speelseizoenen zal ervoor zorgen dat het relatieve aandeel van treurspelen omhoog gaat. Hier moet bij de interpretatie van de gegevens rekening mee worden gehouden.

7 Volgens Van Oostveldt komt het Frans-classicisme steeds meer onder vuur te liggen 'op grond van haar beperkte en selectieve realisme'. In het burgerlijk drama daarentegen kon een veel grotere maatschappelijke groep zich herkennen. B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013, p. 70-74, 95-107, citaat op p. 73.

8 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 294. Zie voor een publicatie over hoe je met SPARQL kunt zoeken in de STCN: P. Boot, M. van Delft, J. Lonij en E. Stronks (2015). *Met SPARQL zoeken in de STCN*. https://www.kb.nl/sites/default/files/docs/handleiding_zoeken_in_stcn_met_sparql_versie_011.pdf.

9 Het 'treurspel' als genrebenaming is vrij eenduidig in tegenstelling tot bijvoorbeeld het genre 'burgerlijk drama'. Variaties zijn er van eerstgenoemde niet zoveel en als ze er zijn, hebben ze doorgaans 'treurspel' in de benaming zitten: 'republikeinsch treurspel' en 'blij-eindig treurspel'. In de berekening die hier gemaakt is, zijn zo goed als alle titels die 'treurspel' in zich dragen en onder 'drama' (toneel) vallen mee-

Grafiek 2 Aantal treurspelen en toneelspelen in druk gebaseerd op de Short-Title Catalogue, Netherlands (STCN)

Tot het speelseizoen 1787/1788 is hierover een en ander bekend via het onderzoek naar het burgerlijk drama gedaan door Thomas Mattheij. In een overzicht van 1759 tot en met 1788, waarin Mattheij de genres blijspel/klucht, treurspel en burgerlijk drama (waaronder het burgerlijk treurspel) onderscheidt, is te zien dat het aandeel (classicistische) treurspelen langzaam afneemt en vooral in het speelseizoen 1787/1788 lager is dan voorheen. Wat verder opmerkelijk is, is dat de opkomst van het burgerlijk drama vooral een teruggang van de blijspelen en kluchten betekent.¹⁰ Bij deze conclusies moet wel een slag om de arm worden gehouden, want in zijn onderzoek rekent Mattheij ook een behoorlijk aantal blijspelen tot het genre burgerlijk drama. Misschien terecht, maar de criteria voor het wel of niet scharen van een blijspel onder het genre burgerlijk drama, zijn nergens gegeven. Bovendien zeggen deze uitkomsten niets over het classicistisch treurspel afzonderlijk en we weten hiermee ook niets over de invloed van de opkomst van het burgerlijk drama op bijvoorbeeld de zangspelen.

genomen. Een titel als 'burgerlijk treurspel' valt dus onder treurspel en een titel als 'belachelijk treurspel' ook, terwijl goed te verdedigen is dat het bij het eerste om een 'burgerlijk drama' gaat en bij de tweede om een 'klucht'. Bij de hierboven gepresenteerde gegevens vallen deze onder het treurspel, wat de gegevens enigszins kan kleuren in de zin dat het lijkt alsof er meer treurspelen zijn dan er feitelijk zijn. Een afname in populariteit van het treurspel is dan dus des te aannemelijker. Bij de analyse van de opvoeringen heb ik een meer gedetailleerd onderscheid gemaakt.

¹⁰ T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, p. 48.

Hoewel Mattheij voor wat betreft het burgerlijk drama en deels voor het classicistisch treurspel veel informatie geeft, geeft hij geen overzicht van de gehele achttiende eeuw. Trends of ontwikkelingen in de populariteit van het treurspel zijn daardoor moeilijk zichtbaar. Een analyse van de opvoeringsgegevens van de gehele achttiende eeuw kan hier wel duidelijkheid in verschaffen. Daartoe is allereerst een database aangelegd, waarin alle repertoiregegevens zijn ingevoerd die op basis van de bestaande bronnen bekend zijn.¹¹ Om de gegevens behapbaar te maken zijn verschillende titelvarianten van hetzelfde toneelstuk omgezet naar een genormaliseerde titel.¹² De keuze voor een bepaalde titel is zoveel mogelijk gebaseerd op de titel van de uitgave in druk van een bepaald toneelstuk, maar soms is daar om praktische redenen van afgeweken en is bijvoorbeeld de meest informatieve titel gekozen of de titel zonder spelfouten. Hierna is aan bijna alle toneelstukken, voor zover dat nog niet bekend was via de bronnen, een genreaanduiding toegevoegd. Van sommige toneelstukken kon het genre niet achterhaald worden, deze zijn om die reden buiten de analyses gebleven.¹³

Om de gegevens makkelijker analyseerbaar te maken, is daarnaast gekozen voor een extra categorie met een overkoepelende genreaanduiding. De afzonderlijke genres 'belachelijk treurspel' en 'kluchtig treurspel' hebben bijvoorbeeld als overkoepelend genre 'kluchtig treurspel' gekregen, omdat deze genres grotendeels onderling uitwisselbaar zijn. De genres 'ballet pantomime' en 'groot ballet pantomime' zijn beide 'ballet pantomime' gaan heten, omdat de waarde 'groot' niet te staven is en niet van belang is voor dit onderzoek. Bij het verzamelen van de gegevens staan (nuance)-verschillen in genreaanduidingen niet zozeer centraal, als wel het opsporen van een algemene trend van het treurspel binnen alle toneelopvoeringen, waarbij de niet-treurspelen een aparte categorie vormen. Andere genres hebben als overkoepelende genreaanduiding hun eigen oorspronkelijke genreaanduiding behouden, omdat het onderscheid ertussen zichtbaar moest blijven voor de verdere analyse (zie bijlage 1 voor een overzicht van alle genres, overkoepelende genres en de toekenning tot categorie 'treurspel' en 'overig').¹⁴

¹¹ Deze zijn voor de jaren 1770-1772 vastgelegd in *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg* door Anna de Haas en sinds kort ook online te raadplegen via ONSTAGE (www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/): Online Datasystem of Theatre in Amsterdam in the Golden Age, een project van de Universiteit van Amsterdam onder leiding van Frans Blom en Lia van Gemert. De opvoeringsgegevens van 1774-1811 zijn samengebracht door Bennie Pratasik in een computerbestand dat na zijn overlijden in bewaring is gebracht bij Anna de Haas. Zij heeft die gegevens voor dit onderzoek ter beschikking gesteld. Handgeschreven bronnen gebruikt door Bennie Pratasik: *Catalogus der Toneelstukken die op den Amsterdam-schen Schouwburg zijn vertoond geworden. Van 15 Sept. 1774 tot 4 mei 1799; Catalogus der toneelstukken vertoond op den Schouwburg te Amsterdam [...] 1774-1799; Catalogus der toneelstukken vertoond op den Schouwburg te Amsterdam [...] 1795-1811; Lijst van toneelvoorstellingen 1774-1811.*

¹² Zo hebben de titelvarianten van het treurspel *De jachtpartij*, *De jachtpartij van Hendrik den Vierden* en *De jachtpartij van Henrik den Vierden* de genormaliseerde titel *De jachtpartij van Hendrik de Vierde* gekregen.

¹³ Bijvoorbeeld van toneelstukken als *Belachelijke jaloerse waard* en *De dode gehuwde*.

¹⁴ Dit geldt met name voor alle genres waarin het woord 'treurspel' staat, zoals bijvoorbeeld het 'blij-

De inhoud even buiten beschouwing gelaten en kijkend naar de titelbeschrijvingen, valt op dat er genrevariëaties zijn binnen het treurspel, waardoor ik een aantal keuzes heb moeten maken in het toekennen van de categorie 'treurspel' of 'niet-treurspel'. Zo heb ik van de bekende genrevariëaties van het treurspel (zie tabel 1) het belachelijk/kluchtig treurspel niet als treurspel gecategoriseerd, omdat het hier eigenlijk gaat om komisch toneel. Een keer komt het genre 'treurspel met muziek, zang en balletten' voor: *Atys en Sangarida* met 11 opvoeringen tussen 1724-1739. Vanwege het muzikale gehalte kan dit stuk eerder als een opera seria (serieuze opera) worden aangeduid. Om die reden heb ik deze als 'niet-treurspel' aangemerkt. Ik heb er ook voor gekozen om het burgerlijk treurspel tot de categorie 'niet-treurspel' te rekenen, omdat het te verdedigen is dat het hier om het burgerlijk drama gaat.¹⁵ Het burgerlijk drama is een nieuw genre dat zich heeft ontwikkeld in reactie op het classicistisch treurspel met zijn verheven personages en dito onderwerp en kiest juist gewone burgers als hoofdpersonages.¹⁶ Deze genres vallen onder de categorie 'niet-treurspel', hoewel in hun oorspronkelijke genre-aanduiding 'treurspel' staat vermeld.¹⁷ Het blij-eindig treurspel valt wel onder de categorie 'treurspel', omdat het in de treurspelen die deze ondertitel meekrijgen, simpelweg gaat om treurspelen met een blij/niet-droevig einde.¹⁸ Dit genre verdween gaandeweg de achttiende eeuw, omdat het zich niet onderscheidde van het treurspel waarvan al genoeg klassieke voorbeelden waren die ook een gelukkig einde hadden.¹⁹ De indeling in tabel 1 is nodig om uiteindelijk trends te kunnen laten zien in de ontwikkeling van het treurspel, maar is, hoewel gebaseerd op weloverwogen keuzes, uiteraard een versimpeling van de werkelijkheid.

eindig treurspel, het 'burgerlijk treurspel' en het 'republikeinsch treurspel'. Het burgerlijk treurspel is geen strikt classicistisch treurspel (eerder te vangen onder burgerlijk drama) en daarom heb ik dit onderscheid behouden.

15 Het gaat om twee stukken: *Beverley* (20 opvoeringen tussen 1782-1800) en *De eenigste boete, een vervolg op Menschenhaat en berouw* (3 opvoeringen in 1801).

16 Zie over het burgerlijk drama: B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013; T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, 2010.

17 Daarbij moet rekening gehouden worden met het feit dat ik bij het toekennen van de genres zoveel mogelijk het originele genre zoals dat bekend was vanuit de gedrukte versie, heb aangehouden. Hierdoor zijn eventuele afwijkingen tussen het toegekende genre op het titelblad en het genre op basis van inhoud niet ondervangen. Het is bijvoorbeeld mogelijk dat een toneelstuk als 'treurspel' op het titelblad staat opgevoerd, waar het eigenlijk gaat om een burgerlijk drama. Het is niet ondenkbaar dat deze twee genres, zeker in de beginfase, nog wat door elkaar liepen.

18 De blij-eindige treurspelen zijn: *Aspasia*, *Het beleg en het ontzet van de stad Leiden*, *Cleomedes*, *De grote Robbert*. Een toneelstuk dat ook overigens als genre-aanduiding op het titelblad, blij-eindig treurspel heeft, maar dat eigenlijk een boertig stuk is vanwege het voorkomen van een 'gek': *Het gelukkig ongeval* van Wetstein (1721). Dit op de Spaanse *comedia* geïnspireerde toneelstuk heb ik om die reden geschaard onder het genre 'belachelijk treurspel'. Het valt daarmee in de categorie 'niet-treurspel', zie: A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 26 (zie ook noot 10 aldaar).

19 A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 26-27.

Tabel 1 Overzicht toekenning categorie ‘treurspel’ en ‘niet-treurspel’ gebaseerd op titelbeschrijvingen die worden aangeduid als treurspel

Genre	Overkoepelend genre	Treurspel of Niet-treurspel
Blij-eindig treurspel	Blij-eindig treurspel	Treurspel
Republikeinsch treurspel	Republikeinsch treurspel	Treurspel
Treurspel	Treurspel	Treurspel
Belachelijk treurspel	Kluchtig treurspel	Niet-treurspel
Burgerlijk treurspel	Burgerlijk treurspel	Niet-treurspel
Treurspel met zang, muziek en balletten	Zangspel (opera seria)	Niet-treurspel

Alle andere toneelstukken, zoals het blijspel en de klucht in al zijn variaties, vallen onder de categorie ‘niet-treurspel’.²⁰ Dit alles leidt tot een database die loopt van 1700 tot 1801 waarin 16.599 records zijn opgenomen. Dat betekent dat er 16.599 optredens waren in 101 jaar. Die optredens bestrijken een breed scala aan toneelopvoeringen. Bekende toneelgenres als treurspelen, blijspelen, kluchtspelen en toneelspelen met al hun variaties (onder andere blij-eindig treurspel, zedig blijspel, zingende klucht) vallen hieronder, als ook de wat incidenteel voorkomende toneelgenres als het heldenspel, het herdersspel, het landspel, vredesspel, oorlogsspel en krijgsspel. Vanaf 1760 komt daar – in elk geval voor de Amsterdamse Schouwburg – na een lange afwezigheid opnieuw het genre van het zangspel en de opera bij. Het zangspel wordt vanaf dan als eerste of tweede stuk opgevoerd en verwerft daarmee een eigen status naast genres als het treurspel, blijspel en de klucht.²¹

Het zangspel onderscheidt zich formeel van de opera doordat het een toneelstuk is ‘waarin gecomponeerde muziek een onmiskenbare, maar niet overheersende rol speelt’.²² Bij een opera neemt de gecomponeerde muziek wel een overheersende rol in. Het onderscheid tussen een zangspel en een opera enerzijds en een zangspel en een gewoon toneelstuk anderzijds is echter niet altijd makkelijk te maken.²³ Een opera kan soms gewoon een zangspel zijn en soms kan een toneelstuk zo leunen op muzikale begeleiding dat net zo goed kan worden gesproken van een zangspel.²⁴ Een on-

²⁰ Of het genre dat op het titelblad staat helemaal representatief is voor de inhoud, is voor het doel van dit onderzoek en de verdeling in de categorieën ‘treurspel’ en ‘niet-treurspel’ niet nodig. Het is bij de analyse irrelevant of een toneelspel een klucht, kluchtig blijspel of boertig blijspel is, als dat onderscheid al duidelijk te maken is, want deze vallen allemaal automatisch onder de categorie ‘niet-treurspel’.

²¹ In 1677 heropende de Amsterdamse Schouwburg met een opvoering van de Jean-Baptiste Lullys opera *Isis*, maar daarna ‘nam de gewone routine van Nederlandse toneelstukken haar aanvang’. Pas in 1687 kwam de opera weer op het toneel tot ongeveer 1690. Daarna verdwijnt hij decennialang van het toneel en wordt zelfs actief geweerd. Vanaf ongeveer 1750 komen er weer mondjesmaat operavoorstellingen in de Amsterdamse Schouwburg gegeven door reizende troepen. Zie: R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10.4.

²² Ibidem, p. 18.

²³ Ibidem, h. 10, p. 6.

²⁴ Een voorbeeld van een theaterstuk (kluchtspel met zang en dans) dat om dusdanige muzikale begeleiding vraagt vanwege gezongen passages dat ook gesproken kan worden van een zangspel, is *De vrijage van Kloris en Roosje*, later *De bruiloft van Kloris en Roosje* dat in de periode 1700-1803 altijd werd opge-

derscheid was voor de achttiende-eeuwer zelf overigens niet per se relevant: de twee genres worden vaak in een adem genoemd.²⁵ Voor nu is van belang dat alle bovengenoemde genres met elkaar gemeen hebben dat ze steeds als hoofdspel zijn opgevoerd en als basis een geschreven toneeltekst hebben (zij het dan het in de zingende vorm voor het zangspel/de opera) en daarom schaar ik deze onder de categorie die ik voor het gemak *hoofdtoneel* noem.

Binnen die 16.599 opvoeringen vallen echter ook allerlei voor-, na- en tussenspelen, zoals aanspraken, lier- en lijkzangen, nieuwjaarswensen, balletten, pantomimes, concerten, dansen, divertissementen, verzen, welkomstgroeten en muziekstukken. Deze opvoeringen zijn gerangschikt onder de categorie *anders*, omdat het ofwel om muziek- en danstheater gaat (dansen, concerten, muziekstukken, pantomimes, balletten) en er geen geschreven toneeltekst als basis is. Een andere reden kan zijn dat het louter gelegenheidsoptredens zijn die weliswaar een verbaal karakter hebben, maar waarbij het toneelmatige aspect ondergeschikt of afwezig is (nieuwjaarswensen, welkomstgroeten, aanspraken, inwijdingen, lier- en lijkzangen en verzen). Dit betekent concreet dat ik deze stukken niet meeneem in de analyse. Dan zijn er ook nog de divertissementen. De zinnebeeldige divertissementen (*De juichende schouwburg* en *Offer aan de vrijheid*) reken ik onder de categorie *hoofdtoneel*, omdat het – hoewel gelegenheidsoptredens – duidelijk toneelstukken waren die als eerste stuk (dus als hoofdspel) zijn opgevoerd. Voor de overige divertissementen is dit onduidelijk en gaat het hoogstwaarschijnlijk om een soort korte tussenspelen tijdens bijvoorbeeld een blijspel of tussen twee spelen in. Deze zijn daarom opgenomen onder de categorie *anders*.

Er is daarnaast nog een zwaarwegende reden om de bovengenoemde opvoeringen uit te sluiten bij de analyse: in de repertoiregegevens zijn ze eigenlijk pas vanaf 1774 structureel opgenomen, omdat vanaf dan de voor- en tussenspelen ook zijn genoemd in de bronnen. Voor de periode daarvoor geldt dat de bronnen alleen de hoofdspelen noemen. Deze opvoeringen laten staan, zou het gegevensbestand dus dermate vervuilen dat objectieve gegevensextractie en -analyse niet meer mogelijk zijn (zie bijlage 1 voor een overzicht van uitgefilterde opvoeringen).

voerd als (luchtig) naspel bij de *Gijsbrecht van Aemstel*. Ook de *Opera op de zinspreuk <<Zonder spijs en wijn kan geen liefde zijn>>* van Bidloo (tekst) en Johan Schenck (muziek) bijvoorbeeld was in feite een zangspel en nog wel het oudste bekende uitgevoerde zangspel met Nederlandse tekst. Zie: R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10, p. 20 en 24. Uit het overzicht met genre aanduidingen (zie bijlage 1) blijkt dat er verschillende benamingen voor 'zangspelen' in omloop zijn en dat er inderdaad sprake is van genrevervaging: blijspel met zang, kluchtspel met zang, toneelspel met zang, treurspel met zang, muziek en balletten, zingende klucht en zangspel. Het betreft hier allemaal niet-treurspelen. Ook het 'treurspel' *Atys en Sangarida. Treurspel. Vercierd met Zang, muziek, en verscheidene Dans Balletten* (1723) met 11 opvoeringen tussen 1724-1759, heeft als overkoepelende genre aanduiding het predicaat 'niet-treurspel' meegekregen. Het leunt namelijk dusdanig op muziek dat eerder van een opera serie kan worden gesproken.

²⁵ In *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, eerste stuk, p. 3, zet de schrijver het treurspel naast de 'Zangspelen (Operaas)':

Tabel 2 Aantal treurspelen en niet-treurspelen per 10 jaar in percentages

Periode	Treurspel %	Niet-treurspel %	Totaal
1700-09	30%	70%	100%
1710-19	32%	68%	100%
1720-29	36%	64%	100%
1730-39	(49%)	(51%)	100%
1740-49	(70%)	(30%)	100%
1750-59	(61%)	(39%)	100%
1760-69	33%	67%	100%
1770-79	34%	66%	100%
1780-89	31%	69%	100%
1790-99	20%	80%	100%
Eindtotaal	36%	64%	100%

Tabel 3 Aantal treurspelen en niet-treurspelen per 10 jaar in absolute aantallen

Periode	Treurspel aantal	Niet-treurspel aantal	Totaal
1700-09	531	1223	1754
1710-19	557	1211	1768
1720-29	652	1137	1789
1730-39	(700)	(717)	1417
1740-49	(551)	(237)	788
1750-59	(362)	(228)	590
1760-69	605	1242	1847
1770-79	323	633	956
1780-89	544	1184	1728
1790-99	363	1411	1774

Na deze opschoning resteren 14818 opvoeringen binnen een tijdsbestek van 100 jaar; dat is gemiddeld genomen 148 opvoeringen per jaar. Met deze gegevens kan als eerste de ontwikkeling van de populariteit van het treurspel voor de Amsterdamse Schouwburg worden getoetst. Voor een duidelijk overzicht is bij het analyseren van de gegevens in periodes van tien jaar gewerkt. Het treurspel is daarbij afgezet tegen het niet-treurspel. Per tien jaar is berekend hoe groot het aandeel van treurspelen binnen het totale toneelaanbod is. De percentages waarvan de jaren (grote) hiaten in de repertoiregegevens laten zien, zijn tussen ronde haken gezet (zie tabel 2). In tabel 3 zijn de absolute aantallen weergegeven.²⁶

²⁶ Van het seizoen 1794-1795 ontbreken maar enkele maanden, daarom heb ik die niet tussen ronde haken gezet.

In de meeste decennia ligt het gemiddeld aandeel van treurspelen binnen alle opvoeringen tussen de 30%-36%. De jaren 1730-1739 (49%), 1740-1749 (70%) en 1750-1759 (61%) vormen daarop een opvallende uitzondering, die grotendeels te verklaren is vanuit lacunes in de repertoiregegevens. Voor de speelseizoenen 1735/1736 t/m 1753/1754 is namelijk vaak alleen het eerste spel bekend en niet het tweede spel. Zoals hierboven aangegeven, was het eerste spel vaak een treurspel en het tweede spel vaker een klucht of een blijspel. Het ontbreken van gegevens van het tweede spel leidt er dan toe dat het relatieve aandeel treurspelen hoger is. Van de speelseizoenen 1754/1755 t/m 1758/1759 zijn maar heel weinig opvoeringsgegevens bekend en als ze wel bekend zijn, gaat het ook weer met name om de eerste spelen. Het percentage treurspelen ligt voor de jaren 1730-1759 in werkelijkheid dus veel lager dan tabel 2 laat zien.

Uit tabel 2 blijkt dat het treurspel pas aan het eind van de achttiende eeuw, tussen 1790-1799, een duik naar beneden maakt, wanneer de dominantie van het zangspel de percentages steeds verder uit elkaar trekt.²⁷ Pas na pakweg 1780 verschijnen de zangspelen structureel op het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg als het vaste Amsterdamse toneelgezelschap deze gaat verzorgen. Opera seria's (serieuze/ernstige opera's) die als een soort tussencategorie functioneren tussen treurspelen en zangspelen en die deze cijfers zouden kunnen nuanceren, maken, behalve de hierboven genoemde *Atys en Sangarida*, geen deel uit van de repertoiregegevens. Dit komt doordat de opera's – als ze werden opgevoerd – van oudsher door buitenlandse troepen ten gehore werden gebracht en zodoende niet op de repertoirelijsten van de Amsterdamse Schouwburg staan.

Concluderend: voor de Amsterdamse Schouwburg geldt dat het treurspel tot bijna het einde van de achttiende eeuw prominent aanwezig was op het toneel. Of dat (alleen) te maken heeft met een conservatief repertoirebeleid, zoals wel wordt gesuggereerd, is daarbij nog maar de vraag.²⁸ Het treurspel als louter 'oud' of 'ouderwets' stellen tegenover 'nieuwe' en 'moderne' genres als het burgerlijk drama is wellicht te kort door de bocht. Niet alleen nieuwe genres lenen zich voor vernieuwing. Waar komt die voorkeur voor het treurspel vandaan, waarom trekt het ook eind achttiende eeuw nog volle zalen?²⁹

²⁷ Hierna volgen het aantal opvoeringen van het treurspel en zangspel. 1750-1759: 362 treurspelen, 1 zangspel; 1760-1769: 605 treurspelen, 2 zangspelen; 1770-1779: 323 treurspelen, 11 zangspelen; 1780-1789: 544 treurspelen en 98 zangspelen; 1790-1799: 363 treurspelen, 250 zangspelen.

²⁸ T.M.M. Mattheij, *Leerschouw der liefde*, 2010, p. 355-356.

²⁹ In 1786 constateert de schrijver van de *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken* dat de schouwburg afgeladen vol is bij de opvoering van treurspelen als *Iphigenia in Aulis* (1715) een vertaling van Racine en *Monzongo, of de koninklijke slaaf* (1774) van Simon de Winter, terwijl bij het blijspel *De vrek* (1756) van Molière de bak leeg was, geen enkel balkon bezet was, slechts een paar loges wat toeschouwers huisden en op de galerij en de staanplaats weinig volk was. De schrijver acht dit 'een bewijs, dat de smaak der Natie nog al tot het grootsche Treurspel overhelt' en zou dit met meer voorbeelden kunnen staven. Zie: *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, eerste stuk, p. 69-70.

2.3 De klassieke oudheid als referentiekader

De dominantie van het treurspel had zijn oorsprong in de opkomst van het classicisme in de zeventiende eeuw, dat tot ver in de achttiende eeuw in zwang zou blijven. Kort gezegd kenmerkt het classicistisch tijdperk zich door een terugrijpen naar de bekende klassieke schrijvers en de klassieke geschiedenis, vanuit de herontdekking van de klassieke literaire beschouwingen van Aristoteles en Horatius. In de zeventiende eeuw bracht men allerlei verfijningen aan in dat classicistisch gedachtegoed. Omdat de theorie- en schoolvorming hieromtrent grotendeels vanuit Frankrijk werd ingegeven, is men in de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving gaan spreken van het Frans-classicisme (in het Frans *Doctrine Classique* genoemd).³⁰

De (Frans-)classicisten schetsten in hun literatuur een wereld zoals die in hun ogen behoorde te zijn, zodat lezers konden leren vanuit de kunst: goed voorbeeld doet goed volgen. Daarvoor was het wel belangrijk dat het toneelstuk waarnaar men kwam kijken aantrekkelijk genoeg was. Daaruit voortvloeiend had het classicistisch toneel zich te houden aan een in principe strikt pakket van regels en wetten, die attractief toneel verzekerden.³¹ Omdat binnen het classicisme het treurspel het meest toonaangevende genre was (daarna kwam het blijspel en op verre afstand daarvan de klucht, die overigens niet tot het classicistisch repertoire behoorde), waren de meeste toneelwetten voornamelijk op het treurspel gericht. De belangrijkste artistieke regel voor het treurspel was die van de waarschijnlijkheid (*vraisemblance*). Deze stond ten dienste van de geloofwaardigheid, wat weer belangrijk was voor het beoogde leereffect op de toeschouwers. De eis van de waarschijnlijkheid behelsde alle factoren die de dichter zelf kon bepalen: zoals het onderwerp, de personages en de eenheden. Het onderwerp moest verheven zijn en daaruit volgde dat de personages, veelal vorsten, vorstinnen of andere hoogwaardigheidsbekleders, zich ook verheven moesten gedragen.³² Qua stof putte men vaak uit de klassieke oudheid.

Om de waarschijnlijkheid te vergroten, moest de dichter zich ook aan de eisen rondom de eenheid van tijd, plaats en handeling houden. Het publiek bevond zich immers op dezelfde plek (de schouwburgzaal) en had slechts een beperkt aantal uren om naar de handelingen op het toneel te kijken. Gedurende die tijd konden zij zich niet verplaatsen in tijd en ruimte. Om die reden mocht de toneelhandeling zich idealiter maar op één plaats afspelen en moest de gespeelde tijd gelijk zijn aan de speeltijd.³³ De eenheid van handeling gaat over de structuur: er moest een innerlijke samenhang zijn. Dit betekende dat een treurspel maar één onderwerp mocht hebben

³⁰ Zie over het Frans-classicisme: I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 4.2; A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998; T. Holzhey, 'Als gy maar schérp wordt, zo zyn wy, én gy voldaan': rationalistische ideeën van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum 1669-1680, 2014.

³¹ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 4.2.

³² A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, h. 7.

³³ Ibidem, h. 9.

en er geen onderdeel van de handeling uit kon worden gehaald zonder dat de eenheid zou worden verbroken.³⁴

De hierboven geschetste uiteenzetting van de artistieke wetten rondom het treurspel doet misschien vermoeden dat het treurspel een heel stringent en rigide genre was. Door dit imago is het Frans-classicisme in de achttiende eeuw zelf en ook in de latere literatuurgeschiedschrijving te boek komen te staan als onartistieke kunst.³⁵ In werkelijkheid kende het treurspel echter een zekere flexibiliteit. Die kwam voort uit het feit dat de regels uit het Frans-classicistisch gedachtegoed, zoals de leden van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum die overdroegen, door latere auteurs meer als richtlijnen in plaats van harde toneelwetten werden gezien. Zij pasten de theorie aan de praktijk aan en voerden allerlei veranderingen door, zodat het treurspel ook praktisch uitvoerbaar bleef en aangepast kon worden aan de tijd.³⁶ Alle variëteiten die aldus ontstonden, zorgden ervoor dat het treurspel zeggingskracht behield. Vandaar dat het classicistische treurspel tot aan het einde van de achttiende eeuw nog niet was uitgespeeld.

2.4 Stofkeuze

Wat waren nu de onderwerpen van al die treurspelen die werden opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg? Een eerste logische stap in de analyse van het repertoire is de onderverdeling van het treurspel naar stofkeuze: waar haalt men zijn onderwerpen vandaan? Bij deze eerste categorisering heb ik een indeling naar historische periode en geografische oriëntatie aangehouden en daaronder van elke categorie een voorbeeld gegeven:

- 1) Vroege oudheid & mythologie
- 2) Klassieke oudheid
- 3) Europese geschiedenis van na de oudheid
- 4) Niet-Europese geschiedenis van na de oudheid

1) Een veel gespeeld treurspel met een onderwerp uit de mythologie, is *Achilles* (première op 20 april 1719) van Balthazar Huydecoper (1695-1778), een bekende toneel- en dichtschrjver en regent van het Burgerweeshuis en daarmee ook van de Amsterdamse Schouwburg tussen 1723 en 1732.³⁷ Dit toneelstuk staat gedurende de hele achttiende eeuw met regelmaat op het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg.³⁸ Het gaat over

³⁴ Ibidem, h. 10.

³⁵ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 325.

³⁶ Ibidem, p. 327. Zie voor een uiteenzetting van de aanpassing naar de praktijk A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, in het bijzonder h. 7 t/m 10.

³⁷ Hoewel *Achilles* een onderwerp uit de klassieke mythologie was, liet Huydecoper veel mythologische aspecten weg. Dit strookte immers niet met de eis van de waarschijnlijkheid uit de Frans-classicistische leer. Zie A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 33.

³⁸ Dit treurspel is 35 keer gespeeld tot 1774 (zie A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouw-*

Achilles die dusdanig ontstemd is over het wegnemen van de krijgsgevangene Brizeïs door Agamemnon, dat hij weigert nog verder mee te vechten in de strijd tegen Troje.

2) Het grootste deel van het treurspelrepertoire bestaat uit treurspelen met als onderwerp een gebeurtenis uit de klassieke oudheid, hierna dan ook te noemen: de klassieke treurspelen. Het merendeel daarvan speelt zich af in de Romeinse oudheid (de Romeinse treurspelen), maar er zijn ook treurspelen die gaan over een gebeurtenis uit bijvoorbeeld de Griekse, Germaanse of Perzische oudheid. Het treurspel *Artaxerxes, of de bezoodelde onschuld* bijvoorbeeld (première 4 mei 1767) van N.W. op den Hooff, een Amsterdams heelmeeester die Franse toneelstukken vertaalde voor de Amsterdamse Schouwburg, gaat over een Perzische koning en speelt zich af ten tijde van de Perzische oudheid.³⁹

3) Een voorbeeld van een treurspel met als onderwerp een gebeurtenis uit de Europese geschiedenis van na de oudheid is *Gustavus de Eerste, hersteller van Zweden* (première op 18 mei 1728) door Cornelis van der Gon, een weinig succesvol treurspeldichter die leefde van 1660-1731.⁴⁰ Dit treurspel gaat over Gustaaf I, koning van Zweden van 1523 tot aan zijn dood in 1560. Hij staat in de achttiende eeuw bekend als een held, als de bevrijder van zijn land. Het treurspel is opgedragen aan koning Karel Frederik van Noorwegen, die in zijn voetsporen mag treden. Het is slechts drie keer opgevoerd in 1728 en daarna niet meer, het sloeg blijkbaar niet aan. In 1761 komt een nieuw toneelstuk uit met dit onderwerp: *Gustavus* van L. Pater, dit stuk is tien keer opgevoerd, de laatste keer in 1793.

4) De niet-Europese geschiedenis van na de oudheid komt terug in bijvoorbeeld het treurspel *Ferdinand Cortez, overwinnaar van Mexico* (première op 7 mei 1764) van Johannes Nomsz (1738-1803). Nomsz was een bekende dichter, romanschrijver, geschiedschrijver en een van de meest productieve toneelauteurs van de achttiende eeuw. In die hoedanigheid voorzag hij de Amsterdamse Schouwburg van verschillende vertaalde en oorspronkelijke stukken.⁴¹ Met zijn treurspel volgde hij het treurspel *Fernand Cortez* van de Franse toneelschrijver Alexis Piron (1689-1773). Hernán Cortés, waarnaar de naam Ferdinand Cortez verwijst, was een Spaanse ontdekkingsreiziger die vooral bekend is om zijn verovering van Mexico tussen 1519-1521 en daar gaat het treurspel dan ook over. Dit toneelstuk is na de première nog zes keer opgevoerd tot 1772, daarna, in het tijdvak 1774-1801, niet meer.

In grafiek 3 zijn de treurspelen per tijdspanne van tien jaar uitgesplitst naar de vier (historische) periodes waarin de gebeurtenissen zich afspeelden. Daarbij is ook de ca-

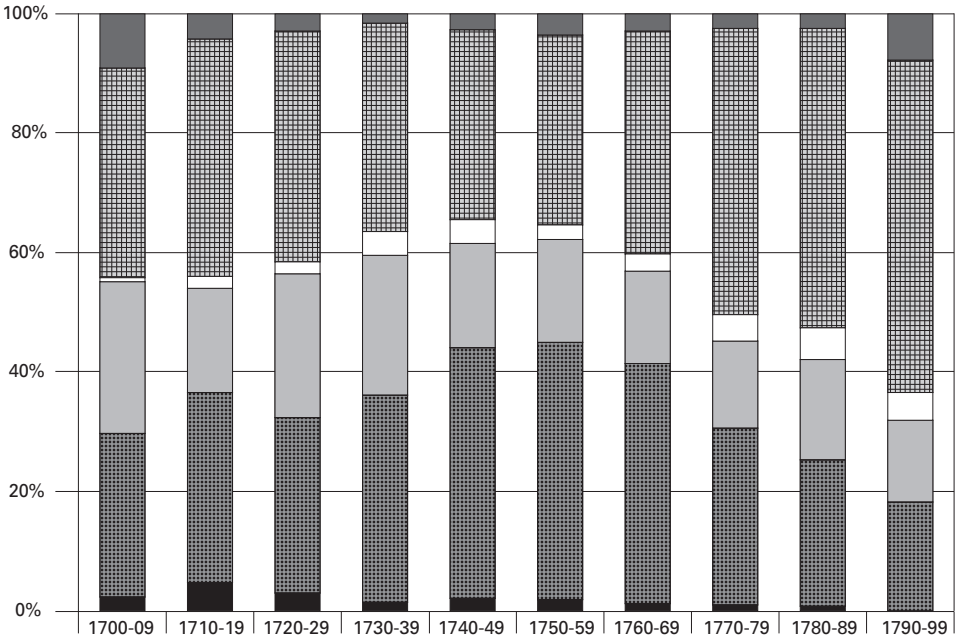
burg 1700-1772, 2001) en in het tijdvak 1774-1803 is het 18 keer gespeeld (gebaseerd op de database *Toneelopvoeringen Amsterdamse Schouwburg*).

³⁹ A.J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, 1867, deel 8 tweede stuk, p. 1076.

⁴⁰ Zie over Cornelis van der Gon: A. de Haas, 'Venus en Neptunus, of "Het scheeps leven" (1714) van Cornelis van der Gon', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 120 (2004), p. 113-131; A. de Haas, 'Tets over de Schiedamse Saturnus (1713-1714) van Cornelis van der Gon (1660-1731)', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 26 (2003) 1, p. 59-62.

⁴¹ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 304-310; A.J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, 1868, deel 13-14, p. 282-288.

Grafiek 3 Aandeel van stofkeuze naar periode van treurspelen 1700-1800 (relatief en absoluut)



	1700-09	1710-19	1720-29	1730-39	1740-49	1750-59	1760-69	1770-79	1780-89	1790-99
Overig	49	24	19	11	15	13	18	8	14	28
Europese geschiedenis	186	221	252	245	175	115	226	155	272	202
Niet-europese geschiedenis	3	11	13	27	22	9	17	14	29	17
Vroege oudheid & mythologie	135	98	157	164	96	62	93	47	92	50
Klassieke oudheid	146	177	191	243	231	156	244	96	133	66
?	12	26	20	10	12	7	7	3	4	0

Overig

Europese geschiedenis

Niet-europese geschiedenis

Vroege oudheid & mythologie

Klassieke oudheid

?

tegorie *overig* opgenomen: hierin zijn die treurspelen opgenomen die niet onder een van de andere periodes konden worden geschaard. Het gaat hierbij vaak om treurspelen met een bijbels karakter of om duidelijk fictionele werken. Onder het vraagteken staan de treurspelen waarvan ik niet kon achterhalen tot welke categorie ze behoorden, bijvoorbeeld omdat er geen druk meer van is overgeleverd. Naast het relatieve aandeel van de verschillende periodes binnen de groep ‘treurspel’, is ook het absolute aandeel weergegeven.

Uit de grafiek blijkt dat het aantal treurspelen met de klassieke oudheid als onderwerp vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw terugloopt, terwijl het aantal treurspelen met een onderwerp uit de Europese geschiedenis toeneemt. Het een lijkt ten koste te gaan van het ander. Binnen deze categorie vallen alle treurspelen met een

onderwerp uit de Europese geschiedenis. De vaderlandse geschiedenis valt daar dus onder, maar ook de geschiedenis van bijvoorbeeld Spanje, Zweden, Polen of Zwitserland. Een verdere schifting is noodzakelijk. Recent onderzoek van Lotte Jensen en Lieke van Deinsen heeft namelijk aangetoond dat de productie van het geschreven vaderlands-historisch toneel, dat met name bestond uit treurspelen, vanaf 1770 behoorlijk groeide. Vanaf dat jaartal tot en met 1795 verschenen er jaarlijks twee nieuwe vaderlands-historische toneelstukken in druk met uitschieters naar boven in 1774 (openingsjaar van de nieuwe schouwburg) en 1780.⁴² Dit wordt door de onderzoekers in verband gebracht met de vorming van een collectief nationaal geheugen en met de politieke spanningen tussen orangisten en patriotten tussen 1774-1795, aangezien het grootste deel van het vaderlands-historisch toneel tussen 1780-1795 in het kamp patriots of Oranjegezind kan worden geplaatst. Dankzij dit onderzoek zijn voor het vaderlands-historisch toneel de cijfers vanuit de drukgeschiedenis bekend, die op zichzelf al een schat aan informatie opleveren. Echter, de opvoeringsgegevens van de Amsterdamse Schouwburg daaraan koppelen geeft een nog completer beeld van de eventuele politieke relevantie van deze vaderlands-historische stukken. Is de toename in opvoeringen van treurspelen met een onderwerp uit de Europese geschiedenis voornamelijk toe te schrijven aan een toename van vaderlands-historische treurspelen? Met andere woorden: is er naast een toename in druk, ook een toename in opvoeringen te zien?

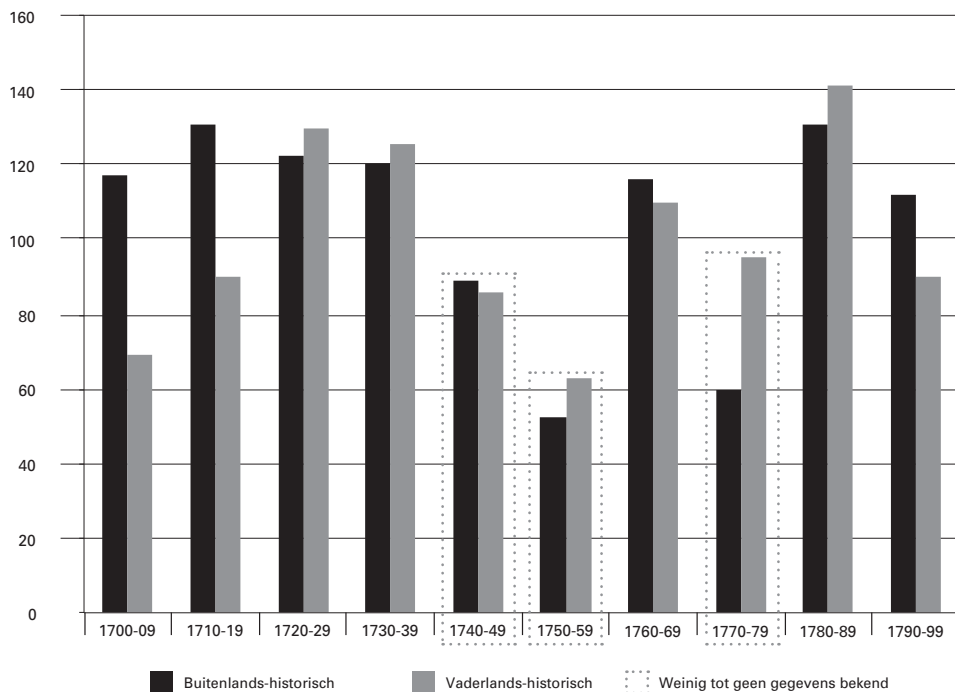
Om deze vragen te beantwoorden moet eerst duidelijk zijn welke treurspelen onder vaderlands-historische treurspelen kunnen worden gerekend. Bij het toekennen van dit subgenre binnen het bestaande corpus heb ik mij allereerst laten leiden door de indeling die Jensen en Van Deinsen in hun onderzoek maken naar aanleiding van de productie in druk van vaderlands-historische stukken.⁴³ Daarna ben ik voor alle overige treurspelen die als onderwerp een gebeurtenis uit de Europese geschiedenis hebben, nagegaan of zij kunnen worden aangemerkt als vaderlands-historisch. Dat leidt tot een lijst van 25 vaderlands-historische stukken die samen in totaal 1011 keer zijn opgevoerd tussen 1700-1801 (zie bijlage 2). Met deze lijst van titels zijn de verdere analyses gedaan.

In grafiek 4 staat de verhouding tussen vaderlands-historische treurspelen en de overige treurspelen binnen dezelfde categorie weergegeven, die ik buitenlands-historische treurspelen noem. De jaren waarvoor (deels) weinig tot geen gegevens bekend zijn, zijn gemarkeerd.

Het aandeel vaderlands-historische stukken neemt na 1720 toe. Deze toename gaat ten koste van de buitenlands-historische stukken. Hierna zijn er steeds iets meer vaderlands-historische dan buitenlands-historische stukken te zien in de Amsterdamse Schouwburg. Na 1790 echter zijn er sinds de periode 1710-1719 voor het eerst

⁴² L. Jensen en L. van Deinsen, 'Het theater van de herinnering. Vaderlands-historisch toneel in de achttiende eeuw', in: *Spiegel der Letteren* 54 (2012), p. 193-225. Zie onder andere de grafiek op p. 201.

⁴³ Ibidem, zie de bijlage vanaf p. 219.

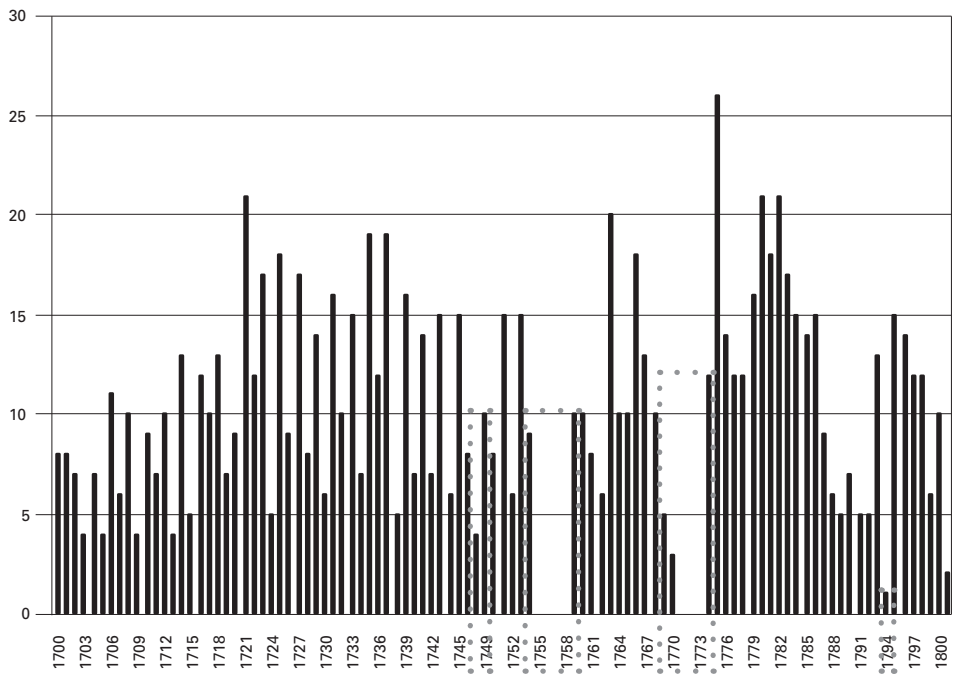
Grafiek 4 Aantal opvoeringen van buitenlands-historisch en vaderlands-historisch toneel

weer duidelijk minder vaderlands-historische stukken dan buitenlands-historische te zien. Uit het hierboven aangehaalde onderzoek van Jensen en Van Deinsen bleek dat de productie van het aantal vaderlands-historische stukken toenam vanaf 1770 en tussen 1795-1805 volledig stilviel. In de opvoeringspraktijk is dit patroon ook terug te zien: vanaf 1780 is er een toename in absolute aantallen te zien die na 1790 weer afneemt. Hoe dat op jaarbasis eruitziet voor de vaderlands-historische stukken is in grafiek 5 weergegeven.

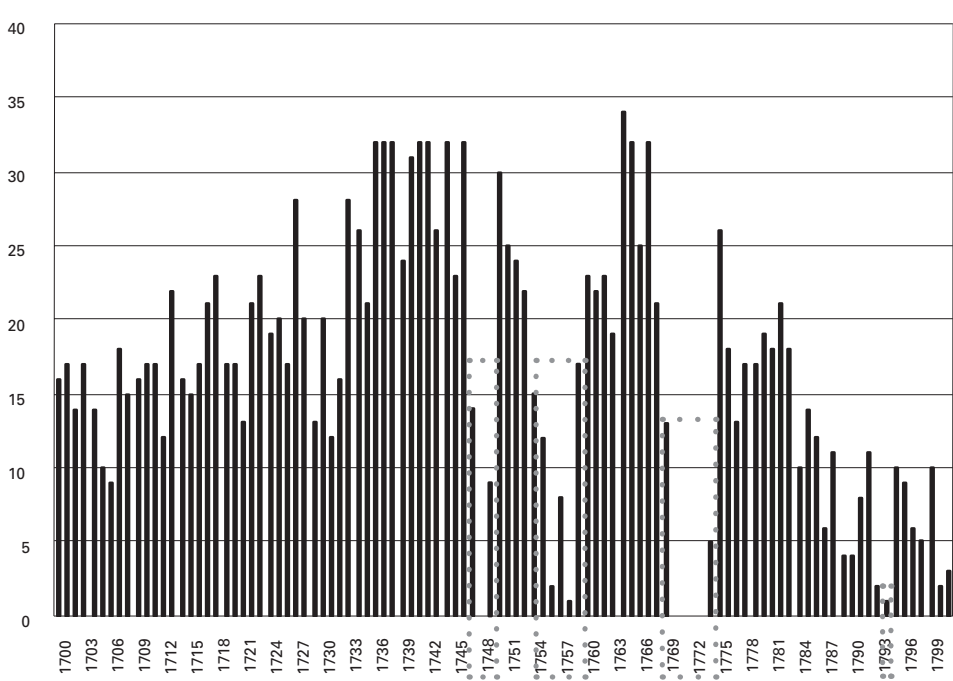
Niet alleen de productie van vaderlands-historische toneel neemt toe vanaf de jaren 70, ook het aantal opvoeringen laat een duidelijke stijging zien vanaf 1774. Daarnaast maakt de grafiek lacunes zichtbaar in de periodes waarvan weinig tot zeer weinig repertoiregegevens bekend zijn en in de periode rondom de schouwburgbrand. De duidelijke toename in de periode 1774-1786 wordt opgevolgd door een zichtbare terugval tussen 1787-1794 met als uitzondering het jaar 1792, waarvoor met name de *Gijsbrecht van Aemstel* verantwoordelijk is met maar liefst 9 opvoeringen. Dit treurspel zorgt ook in de overige jaren voor een toename: van 1787-1793 wordt het jaarlijks 5 keer opgevoerd. Vanaf 1795 toont de grafiek weer een toename, die aflijkt te nemen richting het jaar 1801. Vooral de terugval tussen 1787-1794 suggereert op zijn minst dat het opvoeren van het vaderlands-historische treurspel politiek gevoelig kon liggen.

De enige andere categorie waarbij zo'n (zij het subtiele) terugval en opleving te bespeuren is gedurende het tijdvak 1780-1801, is die van de *klassieke oudheid*. Zie gra-

Grafiek 5 Aantal opvoeringen per jaar van de vaderlands-historische treurspelen



Grafiek 6 Aantal opvoeringen per jaar van het klassieke treurspel (treurspelen over de klassieke oudheid)



fiek 6 (de jaren waarvan nauwelijks gegevens bekend zijn, zijn gemarkeerd). Bij de treurspelen die gaan over de andere tijdsperiodes is een dergelijk patroon helemaal niet terug te zien (zie bijlage 3).

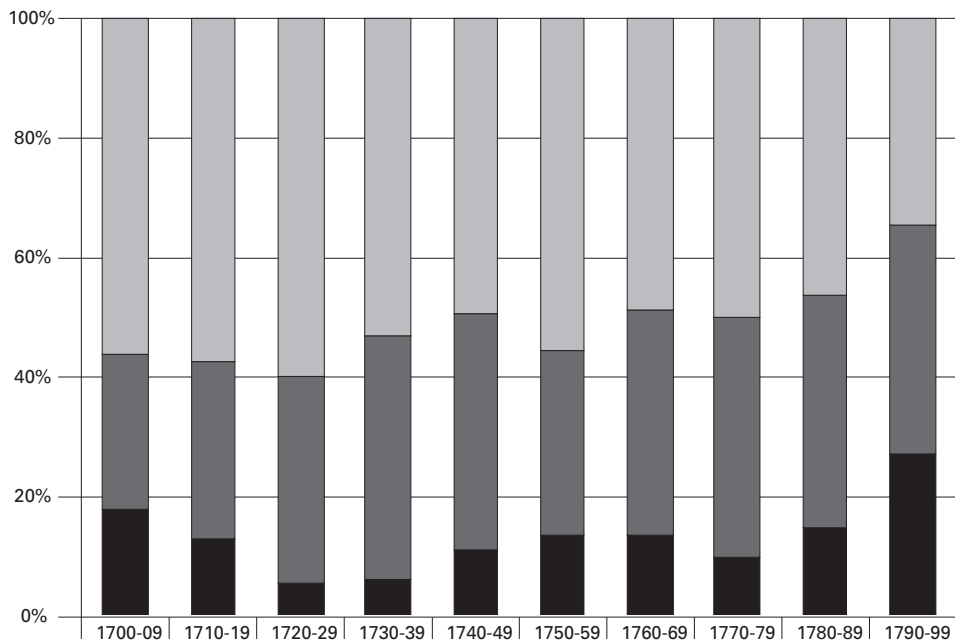
In deze grafiek is te zien dat de klassieke treurspelen vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw afnemen. Naast deze afname is ook te zien dat er een aantal zeer magere jaren zijn die allemaal vallen na 1787, met uitzondering van 1774 toen de Schouwburg na de brand zijn deuren pas weer opende in september. In de jaren 1793 en 1794 valt het aantal klassieke treurspelen zelfs terug tot respectievelijk twee en één opvoering, waarna er in 1796 ineens een (kleine) opleving is. Deze lijkt net als bij de vaderlands-historische treurspelen geen stand te houden, maar is wel opmerkelijk. De politieke omstandigheden lijken invloed te hebben gehad op het repertoire: tijdens het herstel van het stadhouderlijk regime (1787-1794) is er een afname van de klassieke treurspelen. Als vervolgens in 1795 de stadhouder is verjaagd en de Bataafse Republiek is opgericht, is er een plotselinge toename te zien. Is er een cluster van treurspelen binnen de klassieke treurspelen te vinden dat verantwoordelijk is voor deze trend?

Zoals in hoofdstuk 1 al aangestipt, had met name de Romeinse oudheid de speciale interesse van de achttiende-eeuwer. De republiek Nederland was omringd door monarchieën en voor voorbeelden van landen met eenzelfde staatsbestel moesten de inwoners verder teruggaan in de geschiedenis. De Romeinse tijd, met de oprichting van de eerste Romeinse republiek, het voortbestaan daarvan, maar ook de bedreigingen en de ondergang ervan kon als voorbeeld dan wel waarschuwing dienen. Daarnaast was er een lange traditie van vereenzelviging van de Republiek met het oude Rome.⁴⁴ De voorkeur voor de Romeinse tijd komt ook naar voren in het toneel, want treurspelen die gaan over een gebeurtenis uit de Romeinse oudheid blijken het sterkst te zijn vertegenwoordigd binnen de klassieke treurspelen (zie grafiek 7).

In alle onderzochte tijdsperiodes is het aantal treurspelen dat handelt over een gebeurtenis uit de Romeinse oudheid (hierna: de Romeinse treurspelen) hoger dan de treurspelen die over de Griekse oudheid gaan (hierna: de Griekse treurspelen) en met uitzondering van het tijdvak 1790-1799 ook hoger dan de treurspelen uit de categorie overig. Op momenten is dat verschil groter dan in andere jaren en een algemene trend lijkt te zijn dat het verschil gaandeweg de achttiende eeuw kleiner wordt. Hierbij moet het ontbreken van gegevens voor de periode 1754/1755-1758/1759 en 1769/1770-1773/1774 wel in het achterhoofd worden gehouden. Daarbij moet worden opgemerkt dat het ontbreken van het tweede spel in de gegevens van periode 1735/1736-1753/1754 een minder grote invloed heeft op de resultaten dan verwacht, omdat dit doorgaans ging om niet-treurspelen (blijspelen/kluchten). De periode 1790-1799 is verder het meest opvallend, omdat het aantal Romeinse treurspelen hier voor het eerst duidelijk lager is dan in de jaren ervoor. Kan deze afname, net zoals bij de vaderlands-historische treurspelen, wellicht gelinkt worden aan de poli-

44 R. Veenman, *De klassieke traditie in de Lage Landen*, 2009, p. 91-92.

Grafiek 7 Aantal opvoeringen van klassieke treurspelen met een onderwerp uit de Romeinse oudheid, Griekse oudheid of overig (absoluut en relatief)



	1700-09	1710-19	1720-29	1730-39	1740-49	1750-59	1760-69	1770-79	1780-89	1790-99
Romeinse oudheid	82	102	115	130	114	87	119	48	62	23
Overig	38	52	66	98	92	48	93	39	52	25
Griekse oudheid	26	23	10	15	25	21	32	9	19	18

■ Romeinse oudheid

■ Overig

■ Griekse oudheid

tieke situatie? Een uitsplitsing in thematiek van de Romeinse treurspelen kan daar verder inzicht in geven. Als groep vallen deze treurspelen in eerste instantie uiteen in treurspelen met een republikeins thema dan wel monarchaal thema of met als onderwerp een gebeurtenis uit de algemene geschiedenis (zie figuur 1).

Allereerst de groep treurspelen met als onderwerp een gebeurtenis uit de algemene geschiedenis: treurspelen in deze categorie focussen op het ontstaan van het Romeinse Rijk, maar ook op hoe het dit rijk is vergaan na zijn ontstaan of hoe het behouden blijft, dankzij oorlogen en overwinningen op (interne of externe) vijanden. Vaak speelt de liefde ook een rol. Een voorbeeld van een treurspel waarin een interne strijd wordt beslecht is *Geta, of de broedermoord van Antoninus*. Dit treurspel was een navolging van *Geta* van Péchantré door K. Lescailje en J. Haverkamp. Het gaat over twee broers die gezamenlijk keizer van Rome zijn. Er zijn allerlei strubbelingen bij dit duo-keizerschap die er uiteindelijk in uitmonden dat Geta de dood vindt door de hand van zijn broer Antoninus (beter bekend onder de naam Caracalla). De pre-

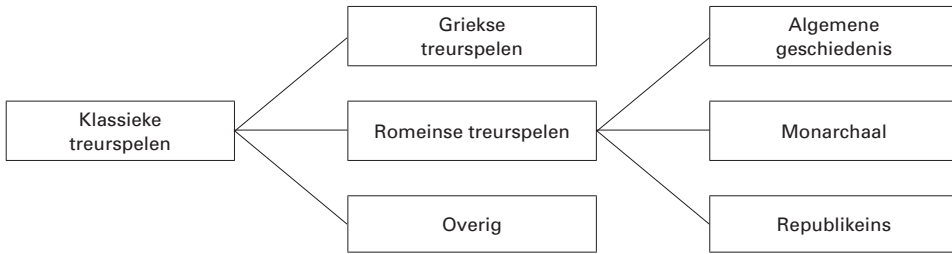


Fig. 1 Schematisch overzicht naar thema.

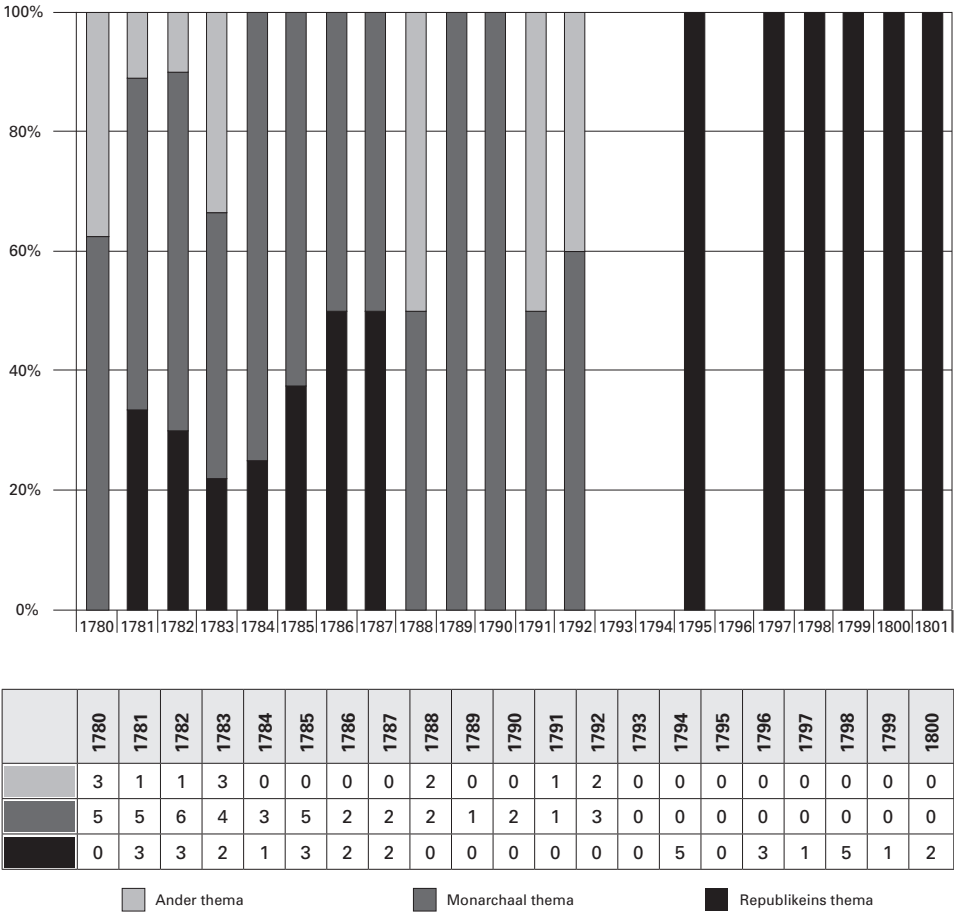
mière vindt plaats op 16 februari 1713 en het toneelstuk is in totaal 18 keer gespeeld tot 1765, daarna weer eenmaal in 1781. In een ander treurspel staat juist een externe strijd centraal: *Scipio* van Philip Zweerts, een Amsterdamse notaris en dichter.⁴⁵ *Scipio* was een van de grootste Romeinse veldheren ooit en vooral bekend om zijn overwinning op Hannibal. Dit treurspel speelde voor het eerst op 15 december 1736 en had in totaal zes voorstellingen.

De volgende groep bestaat uit treurspelen met een monarchaal thema (de Romeins-monarchale treurspelen). Deze treurspelen zijn gecentreerd rondom een koninklijk of keizerlijk hof en een monarch (de keizer) waarbij de monarchale heerschappij niet wordt bekritiseerd of in twijfel wordt getrokken. Het treurspel *Titus Vespasianus* is een voorbeeld van een Romeins-monarchaal treurspel waarin zo'n keizerlijke held centraal staat. Oorspronkelijk werd dit stuk in 1670 geschreven door Pierre Corneille, de bekende Franse treurspeldichter. In 1722 komt Sybrand Feitama met zijn vertaling, waarop de première van dit stuk volgt op 3 mei 1723. Het stuk gaat over de zeer populaire en succesvolle Romeinse keizer Titus Vespasianus. Het stuk speelde na de première nog zes keer in de Amsterdamse Schouwburg tot 1740, waarna het van het repertoire verdween. In 1765 komt Johannes Nomsz met een nieuw toneelstuk met hetzelfde onderwerp genaamd *Titus*, een navolging van het Franse treurspel van Pierre de Belloy (een Franse toneelschrijver en acteur die leefde van 1727 tot 1775). Het is redelijk populair: vanaf zijn verschijnen in 1765 tot de laatste opvoering in 1791 staan de acteurs van de Amsterdamse Schouwburg 21 keer op de planken met dit toneelstuk.

De laatste groep bestaat uit treurspelen met een republikeins thema. Hierin staan voorvechters van de republiek centraal, zoals Lucius Junius Brutus in het treurspel *Brutus* uit 1736 van Johannes Haverkamp. Ze kunnen echter ook gaan over tegenstanders van de republiek, die moeten worden overwonnen of die ten ondergaan aan hun heerszucht, zoals Nero. Hij is het onderwerp van bijvoorbeeld het treurspel *De dood van Nero* uit 1709, eveneens van Johannes Haverkamp. Deze treurspelen worden hierna aangeduid met de term Romeins-republikeinse treurspelen.

⁴⁵ P.G. Witsen Geysbeek, *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*, 1827, deel 6 VIC-ZYP, p. 598.

Grafiek 8 Aantal opvoeringen van treurspelen met republikeins thema, monarchaal thema of thema uit de algemene geschiedenis (absoluut en relatief)



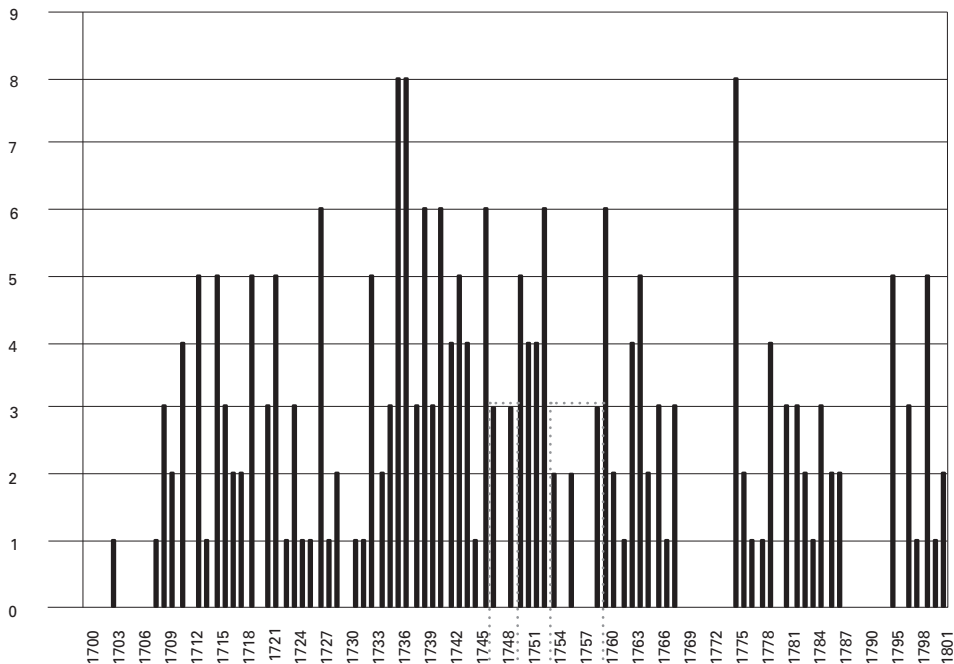
De thematiek van de Romeins-republikeinse treurspelen doet vermoeden dat ze goed inzetbaar waren tijdens de politieke strubbelingen tussen patriotten en orangisten eind achttiende eeuw. Aan de ene kant konden treurspelen rondom republikeinse helden als Cajus Gracchus en Lucius Junius Brutus dienen als positief exemplaar voor de patriotten. Dit zijn treurspelen waarin de helden alles op alles zetten om de republiek te vestigen, te redden dan wel te verdedigen tegen de opponenten van de republiek. Ook de treurspelen gecentreerd rondom deze opponenten, bijvoorbeeld tirannen/alleenheersers als Nero en Caesar, konden dienen als voorbeeld voor de patriotten, bijvoorbeeld omdat ze gaan over de ondergang van deze personen.

Dat de Romeins-republikeinse treurspelen in politiek vaarwater kwamen, wordt ook aangegeven door de gegevensanalyse. Grafiek 8 geeft de onderlinge verhouding tussen de verschillende treurspelen aan. Hierin is voor de periode 1780-1801 per jaar aangegeven hoeveel van alle Romeinse treurspelen gaan over de republikeinse helden en hun tegenstanders, monarchale helden of een ander thema.

Er valt een opvallend gat tussen 1788 en 1794: in deze orangistische jaren zijn er helemaal geen Romeins-republikeinse treurspelen opgevoerd, terwijl in het jaar net daarvoor (1787) het aantal is opgelopen tot 50%. Daarna gebeurt er iets opmerkelijks: vanaf 1795 gaat elk Romeins treurspel dat op de planken staat, over een republikeinse held dan wel een tegenstander van de republiek, met uitzondering van 1796, waarin geen enkel Romeins treurspel wordt opgevoerd (zie bijlage 4 en 5 voor een overzicht van de genres en titels die wel werden gespeeld tussen 1788-1794). De Romeins-monarchale treurspelen zijn dan volledig van het toneel verdrongen (zie bijlage 6 en 7 voor titels van Romeins-monarchale treurspelen tussen 1786-1794 opgevoerd en aantal opvoeringen ervan tussen 1780-1801). Het lijkt erop dat de Romeins-republikeinse treurspelen zorgen voor het opmerkelijk patroon binnen de klassieke treurspelen, zoals bleek uit grafiek 6. Dat ze inderdaad gelinkt kunnen worden aan de politieke omstandigheden blijkt ook uit de opvoeringsgegevens van deze treurspelen over de hele eeuw bezien (grafiek 9). Het ontbreken van de Romeins-republikeinse treurspelen op het repertoire tussen 1788-1794 lijkt geen toeval te zijn:

Uit de grafiek blijkt dat de Romeins-republikeinse treurspelen met een zekere regelmaat voorkomen in de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg en dat er twee duidelijke grote hiaten zijn en aantal kleinere hiaten. De kleine hiaten kunnen deels te maken hebben met het ontbreken van de gegevens van die jaren.

Grafiek 9 Overzicht van het aantal opvoeringen van de Romeins-republikeinse treurspelen per jaar



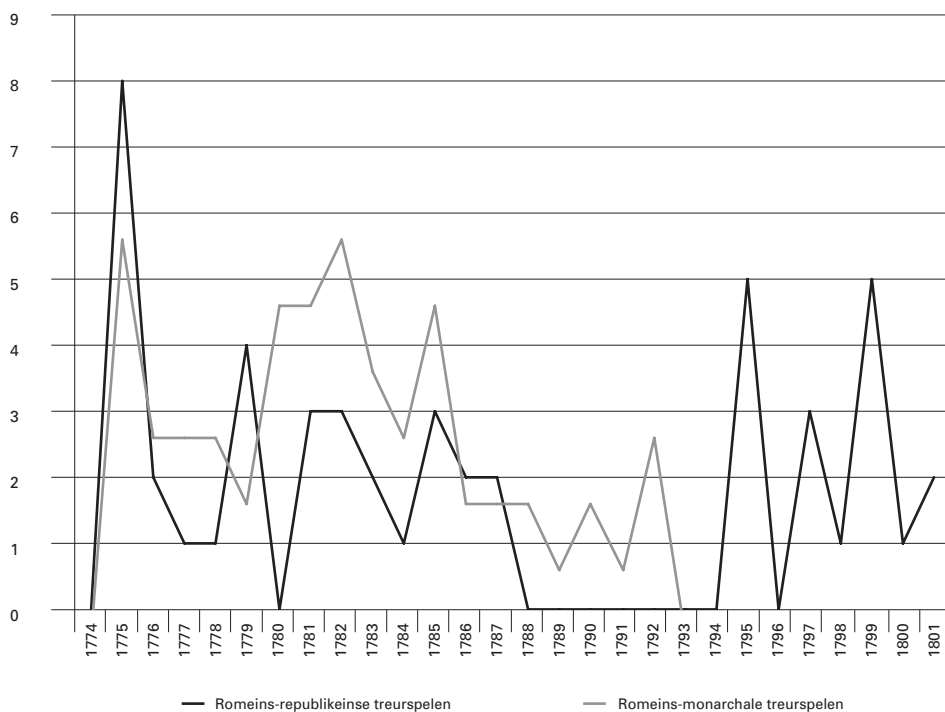
De eerste grotere hiaat is te verklaren door het ontbreken van gegevens tussen 1669-1772 en de schouwburgbrand op 11 mei 1772 die de hele schouwburg in de as legde. Ruim twee jaar later, op 15 september 1774, heropende de schouwburg op een nieuwe locatie (het Leidseplein) en namen de voorstellingen weer hun aanvang.⁴⁶ De tweede hiaat in de grafiek is meteen ook de langstdurende en valt geheel samen met het herstel van het Oranje-regime in 1787 tot de Bataafse Revolutie en het uitroepen van Nederland tot de Bataafse Republiek in 1795, zoals ook al te zien in grafiek 8. Deze observatie is opvallend en lijkt te bevestigen dat de Romeins-republikeinse treurspelen politiek geïnterpreteerd werden. Zeker wanneer ze afgezet worden tegen de Romeins-monarchale treurspelen (zie grafiek 10). De Romeins-republikeinse treurspelen zorgen – samen met de opvoeringsgegevens van de Romeins-monarchale treurspelen – namelijk voor een opmerkelijk patroon in het tijdvak 1780-1801. De Romeins-republikeinse en Romeins-monarchale treurspelen wisselen elkaar namelijk af tussen 1788-1801. Tussen 1788-1794 worden er opeens helemaal geen Romeins-republikeinse treurspelen meer opgevoerd. In 1795 neemt dit weer een aanvang. Als in 1788 de Romeins-republikeinse treurspelen van het repertoire verdwijnen, blijven de Romeins-monarchale treurspelen er wel op staan. Deze worden tot en met 1792 opgevoerd. Tussen 1793-1801 verdwijnen zij vervolgens volledig van het repertoire.

Als corpus vormen de Romeins-republikeinse treurspelen dus een sterke eenheid die zich duidelijk onderscheidt van de treurspelen met een monarchaal thema. De Romeins-republikeinse treurspelen laten een opvallende breuk in de continuïteit zien, die vanwege de jaartallen duidelijk gerelateerd is aan de politieke omstandigheden. Om welke treurspelen gaat het precies? Welke Romeins-republikeinse treurspelen uit het begin van de achttiende eeuw zijn in het tijdvak 1780-1801 nog of weer relevant en krijgen politieke zeggingskracht?

Het volledige corpus Romeins-republikeinse treurspelen bestaat uit de treurspelen rondom Cajus Gracchus, Lucius Junius Brutus, Cato (de Jongere), Britannicus, Nero, Julius Caesar, Lucius Valerius Potitus, Marcus Manlius Capitolinus, Marcus Atilius Regulus en Gaius Mucius Cordus. Tussen 1780-1801 staan alleen de treurspelen rondom de romeinse personen Lucius Junius Brutus, Cajus Gracchus, Cato, Caesar, Nero, Britannicus en Gaius Mucius Cordus op de planken van de Amsterdamse Schouwburg. Deze treurspelen beleven allemaal, behalve de laatstgenoemde, ruim voor de jaren 1780 hun première op het Amsterdams toneel. Om de ontwikkeling van het Romeins-republikeinse treurspel te kunnen volgen, neem ik in dit onderzoek alleen de treurspelen mee die al (lang) voor de politieke strubbelingen in 1780-1801 op het toneel stonden. Dat betekent concreet dat het corpus Romeins-republikeinse treurspelen dat centraal staat in dit onderzoek bestaat uit de treurspelen rondom de republikeinse helden Lucius Junius Brutus, Cajus Gracchus, Britannicus en Cato en de te overwinnen tegenstanders van de republiek: Nero en Caesar.⁴⁷ Vaak bestaat de

⁴⁶ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 217-221.

⁴⁷ Over Lucius Junius Brutus verschijnen verschillende treurspelen. De treurspelen over de 'oprichter' Brutus die gaan over de verdrijving van Tarquinius uit Rome door Brutus die tot dat moment had ge-

Grafiek 10 Opvoeringen Romeins-republikeinse en Romeins-monarchale treurspelen

titel van het treurspel uit de naam van het (hoofd)personage met wat toevoegingen. In bijlage 8 staat een volledig overzicht van de het onderzochte corpus Romeins-republikeinse treurspelen, met de namen van de personages, gevolgd door de volledige treurspeltitel, de schrijver, vertaler, het jaar of de jaren van uitgave en de uitgever.

2.5 Het corpus Romeins-republikeinse treurspelen op toneel en in druk

De opvoeringsgegevens van de Romeins-republikeinse treurspelen, waarbij het wegvallen ervan tijdens het herstel van het Oranjeregime het meest opvallend is, is een eerste bevestiging dat deze treurspelen politieke relevantie hadden. De vraag is nu of deze trend zich ook doorzet bij de uitgaven in druk van deze treurspelen: is daar ook een windstijte tussen 1787-1794? En hoe zit het met de periode ervoor en erna? In tabel 4 is daarom voor elk Romeins-republikeins treurspel gekeken naar de opvoeringsgegevens én de drukgegevens voor de politiek gezien belangrijkste tijdvakken eind achttiende eeuw: de Patriottentijd (1780-1787), het herstel van het Oranjeregime (1788-1794) en de Bataafse Revolutie (1795-1801).

veinsd een dwaas te zijn. De toneelstukken over de 'vader' Brutus gaan over de terechtstelling door Brutus van zijn twee zoons, die hebben geheid met de vijand (vorst Tarquinius).

Tabel 4 Opvoeringsgegevens en drukgegevens van de Romeins-republikeinse treurspelen

Personage (eerste druk)	Niet opgevoerd in tijdvak 1788-1794	Wel opgevoerd in tijdvak 1795-1801	Nieuwe druk in tijdvak 1780-1787	Nieuwe druk in tijdvak 1795-1801	Nieuwe vertaling in tijdvak 1795-1801 (eerste druk)
Britannicus (1693)	x				
'oprichter' Brutus (1710)	x				
Cato (1715)	x		x		
Caesar (1737)	x		x		x (1801)
Cajus Gracchus (1733)	x	x	x		x (1797)
Nero (1709)	x	x			x (1798)
'vader' Brutus (1735)	x	x	x	x	

Het is zeer opvallend dat naast het feit dat deze treurspelen helemaal niet worden opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg in het tijdvak 1788-1794, er in deze tijdsperiode ook geen herdrukken of nieuwe treurspelen zijn, maar dat er wél herdrukken verschijnen in de periode ervoor (1780-1787) en erna (1795-1803). Van drie personages: Caesar, Cajus Gracchus en Nero, verschijnen in het laatstgenoemde tijdvak zelfs geheel nieuwe uitgaven. Ter vergelijking: de productie van de vaderlands-historische stukken kwam tussen 1795-1805 volledig stil te liggen. Verder is het opmerkelijk dat alleen over Britannicus en Lucius Junius Brutus 'de oprichter' helemaal geen nieuwe druk of nieuw toneelstuk verschijnt in het tijdvak 1775-1787 of 1795-1801.

Op basis van bovenstaande observaties kan een definitieve conclusie zijn, dat men deze treurspelen eind achttiende eeuw uitermate geschikt vond om de actuele politieke situatie te commentariëren en een politiek revolutionaire en republikeinse boodschap uit te dragen. Waarom verdwijnen ze anders van het toneel en uit de boekhandel tussen 1787-1794?⁴⁸

Dit roept verschillende vragen op. Wat maakte juist deze treurspelen politiek gezien nu zo interessant dat ze ook het laat achttiende-eeuwse publiek konden blijven boeien? Veranderden ze gedurende de eeuw eigenlijk, werden ze politieker? En als ze veranderden – in de vorm van een bewerkte herdruk of in de vorm van een geheel nieuw toneelstuk – veranderden ze dan van vorm, van inhoud of allebei en hoe kreeg die verandering gestalte? Waren er wellicht ook wijzigingen in de toneelpraktijk die de politieke interpretatie rechtvaardigde?

⁴⁸ Wat is er dan wel op het toneel in deze periode? *De bruiloft van Kloris en Roosje* (klucht) en *Gijsbrecht van Aemstel* (treurspel) staan bovenaan met ieder 34 opvoeringen (werden altijd samen opgevoerd), gevolgd door *De graaf van Waltron* (krijgsspel) met 20 opvoeringen en *De twee jagers en het melkmeisje* (opera) met 18 optredens. Qua genres staat het blijspel bovenaan (317 opvoeringen) gevolgd door het treurspel (230 opvoeringen), het toneelspel (153 opvoeringen), het kluchtspel (136 opvoeringen) en het zangspel (121 opvoeringen) en de opera (111 opvoeringen). Voor een totaaloverzicht zie verder bijlage 4 en 5.

Als de Romeins-republikeinse treurspelen afzonderlijk worden bekeken, valt nog iets op. Van al de bovengenoemde treurspelen worden de treurspelen rondom Cajus Gracchus, Nero en Lucius Junius Brutus ‘de vader’ ook na de Bataafse omwenteling in 1795 gespeeld. Daarbij verschijnen van deze drie toneelstukken in het tijdvak 1795-1803 nieuwe versies, hetzij in een nieuwe (bewerkte) druk hetzij in de vorm van een totaal nieuw toneelstuk. Waarom zijn juist deze drie treurspelen ook nog na 1795 populair op het toneel? In hoeverre verschillen zij van de Romeins-republikeinse treurspelen die niet meer worden opgevoerd en kan in dit eventuele verschil misschien een verklaring gevonden worden voor het feit dat deze treurspelen wel een opleving hebben na 1795 en de andere niet?

2.6 Conclusie

Uit de in dit hoofdstuk besproken analyse van de repertoiregegevens blijkt dat de Romeins-republikeinse treurspelen een opvallende plek innamen binnen het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg. Samen met de vaderlands-historische treurspelen laten zij – als enige groep binnen het genre treurspel – een patroon in de opvoeringsgeschiedenis zien dat is te relateren aan de politieke omstandigheden eind achttiende eeuw. De treurspelen rondom de klassieke personages Britannicus, Lucius Junius Brutus, Cato, Caesar, Cajus Gracchus en Nero worden namelijk tijdens de stadhoudelijke restauratie niet opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg, terwijl vanaf de stichting van de Bataafse republiek in 1795 drie van deze treurspelen wel weer op het toneel verschijnen. Er lijkt een direct verband te zijn met het politieke klimaat.

In het volgende hoofdstuk komt de inhoud van de toneelstukken zoals deze in druk verscheen aan bod. Want ondanks het feit dat de Romeins-republikeinse treurspelen in de periode 1787-1794 niet meer op het Amsterdams toneel verschenen, bleef het natuurlijk toch mogelijk om kennis te nemen van deze treurspelen door ze in druk te kopen. De drukgeschiedenis geeft naast de opvoeringsgeschiedenis een zeker inzicht in de populariteit en relevantie van deze stukken.⁴⁹ In het volgende hoofdstuk, waarin de inhoud van de Romeins-republikeinse treurspelen kort aan bod komt, zijn daarom per treurspel de drukgegevens en opvoeringsgegevens gecombineerd.

⁴⁹ De oplagecijfers van de gedrukte treurspelen is onbekend en of ze ook daadwerkelijk werden verkocht of ze op de plank bleven liggen, is ook onbekend.

3 De Romeins-republikeinse treurspelen

Uitgaven en opvoeringen

3.1 Inleiding

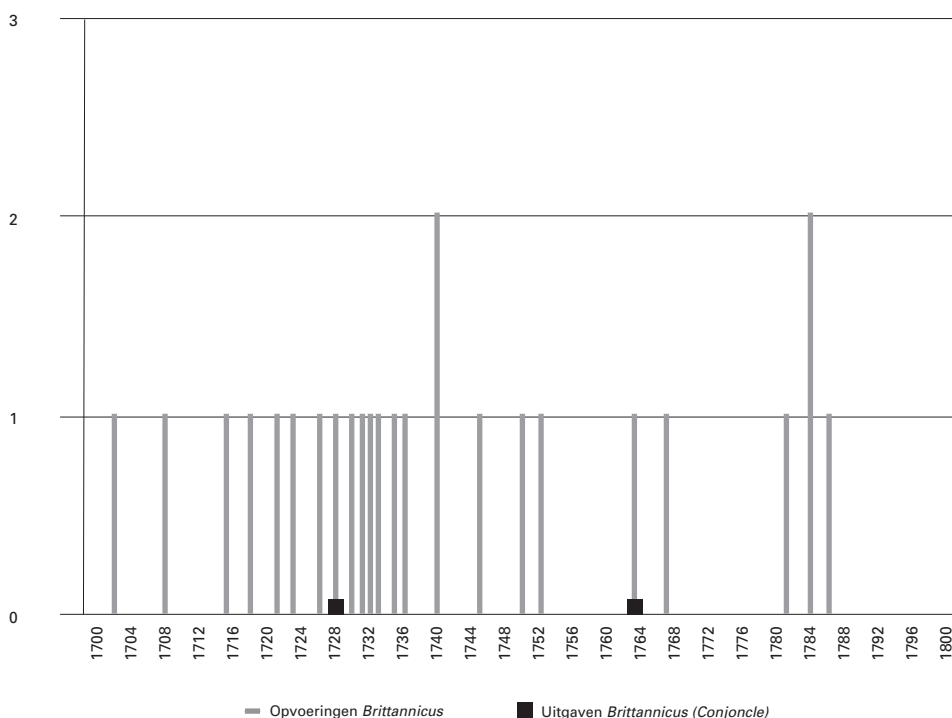
In het voorgaande hoofdstuk heb ik het corpus Romeins-republikeinse treurspelen vastgesteld. Binnen dit corpus bleek dat de treurspelen, vormgegeven rondom de Romeinse personen Lucius Junius Brutus, Cajus Gracchus, Nero, Caesar, Britannicus en Cato, politiek relevant waren in het tijdvak 1780-1801. In dit derde hoofdstuk staat een nadere kennismaking centraal met de Romeins-republikeinse treurspelen waarin deze Romeinse personen voorkomen. Ik zal de treurspelen steeds bespreken aan de hand van een korte beschrijving van de verhaallijn en daarbij een overzicht van de opvoerings- en drukgegevens geven.¹ De treurspelen komen aan de orde in de volgorde waarin ze voor het eerst op de Amsterdamse Schouwburg te zien waren.

3.1.1 *Britannicus*

Het treurspel *Britannicus* van Johannes de Canjoncle, een dichter over wie nauwelijks iets bekend is, is een berijmde vertaling van het gelijknamige Franse toneelstuk van Jean Baptiste Racine uit 1669. Het verschijnt voor het eerst in 1693 op het toneel én in druk. In 1703 is de eerste opvoering in het tijdvak 1700-1801. Herdrukken van het treurspel verschijnen in 1729 en 1764. In het treurspel draait het om Britannicus en keizer Nero. Laatstgenoemde is door de vader van Britannicus, keizer Claudius, geadopteerd als zijn stiefzoon en heeft uiteindelijk de voorrang gekregen in de troonopvolging. Dat is niet genoeg voor Nero en hij laat Britannicus vergiftigen. Het vormt de eerste van de lange reeks gruweldaden, waarmee Nero berucht is geworden.

In het treurspel van Racine is Nero nog niet de slechte wreedaard zoals hij later bekend is geworden, maar aanwijzingen daarvoor zijn al wel zichtbaar. Verder heeft de auteur ervoor gekozen om als invalshoek een jongedame te nemen: Junia. Zij is het voorwerp van de liefde van Nero en Britannicus. Omdat ze de liefde van Nero onbeantwoord laat, wordt een reeks van gebeurtenissen in gang gezet die uiteindelijk leiden tot de dood van Britannicus.

¹ Omdat in de gevallen waarbij meerdere vertalingen van hetzelfde stuk circuleerden, niet altijd duidelijk is welk treurspel wanneer is opgevoerd, heb ik dat in de grafieken niet verder gespecificeerd.

Grafiek 11 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Britannicus

De Nederlandse vertaling van het treurspel door J. de Canjoncle is opgedragen aan Michiel Elias, die zelf ook dichter was en enkele treur- en kluchtspelen op zijn naam heeft staan, maar verder niet erg bekend is.²

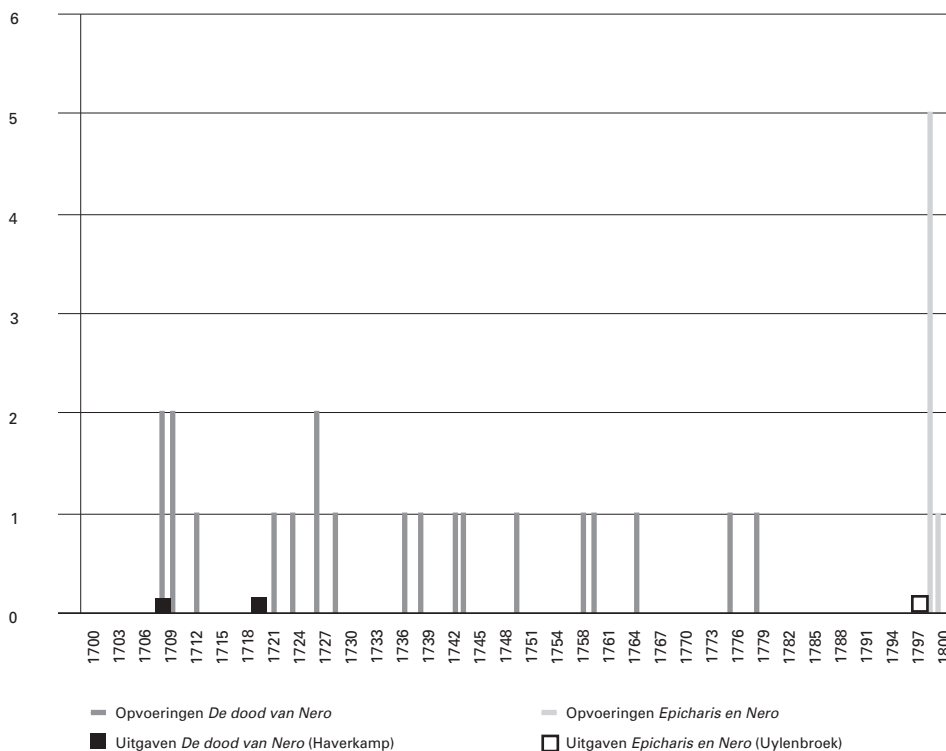
Het treurspel wordt tot het midden van de achttiende eeuw met enige regelmaat opgevoerd en boet daarna aan populariteit in. In de patriottentijd is er desondanks een korte opleving van het stuk, dat daarna geheel van de planken verdwijnt (zie grafiek 11). Het verschijnt vervolgens in 1809 weer op het toneel in een compleet nieuwe bewerking door J. van 's Gravenweert. In zijn voorwoord richt hij zich tot de koning, op dat moment Lodewijk Napoleon.

3.1.2 Nero

Hierboven hebben we al kort kennism gemaakt met Nero, omdat hij voorkomt in het treurspel *Britannicus*. Er zijn echter ook treurspelen verschenen waarin Nero centraal staat als hoofdpersonage. Keizer Nero (37-68) is een van de meest spraakmaken-

² P.C. Molhuysen en P.J. Blok, *Nieuw Nederlandsch Biografisch woordenboek*, 1911, eerste deel. Het voorwoord van dit treurspel bestaat hoofdzakelijk uit een vertaling van het voorwoord dat Racine schreef bij zijn treurspel *Britannicus*.

Grafiek 12 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Nero



de figuren uit de klassieke oudheid. Zijn moeder Agrippina trouwde na het overlijden van Nero's vader met keizer Claudius. Onder druk van zijn nieuwe vrouw verkoos Claudius zijn stiefzoon Nero als troonopvolger boven zijn eigen zoon Britannicus en gaf hem Octavia, een dochter uit een eerder huwelijk, als vrouw. Nero werd vervolgens op zeventienjarige leeftijd tot keizer uitgeroepen nadat zijn moeder, met zijn medeweten, Claudius vermoordde. Nero's opvoeder Seneca was in de eerste jaren grotendeels verantwoordelijk voor het welzijn van Nero en de staat. Wanneer de keizer op eigen benen komt te staan, geeft hij zich over aan allerlei buitenissige grillen. Hij is dan zelfs verantwoordelijk voor de dood van zijn stiefbroer Britannicus, van zijn moeder én zijn opvoeder Seneca. Wanneer de Senaat hem uiteindelijk tot staatsvijand benoemt, beneemt hij zich het leven.³

Nero is een dankbaar onderwerp voor kunstenaars geweest. Als personage kreeg hij onder andere bekendheid via het klassieke toneelstuk *Octavia*, toegeschreven aan Seneca. In de zeventiende-eeuwse Nederlandse Republiek komt de keizer onder andere voor in Vondels *Den gulden Winckel* uit 1613 en Van Nieuwelandts *Nero* uit 1618. In de achttiende eeuw verschijnen er twee treurspelen over Nero. Het eerste treur-

3 E.M. Moormann en W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 2007, zie onder 'Nero'.



Afb. 3 Gravure bij uitgave treurspel *De dood van Nero* uit 1709. Vervaardiger: M. Terwesten en M. Elgersma (fe.), jaartal onbekend.



Afb. 4 Gravure bij uitgave treurspel *De dood van Nero* uit 1720. Vervaardiger en jaartal onbekend.

spel, *De dood van Nero* (1709, herdrukt in 1720), is van de hand van Johannes Haverkamp.⁴ Dit stuk is een bewerking/vertaling van *La mort de Néron* van Nicolas Péchantrés, een Franse geleerde, dichter en toneelschrijver uit de zeventiende eeuw.⁵ Hierin is Nero net zo'n dwingeland in de liefde als in het bestuur van zijn rijk. Hij wil Poppea huwen, hoewel hij al getrouwd is met Octavia. In het vierde bedrijf zet hij haar aan de kant en neemt Poppea als zijn vrouw, waarop hij langzaamaan gek wordt en Poppea spijt krijgt van haar beslissing. In een waan vermoordt Nero zijn nieuwe vrouw en dan – nadat het volk in opstand is gekomen – doorsteekt hij ook zichzelf (zie afb. 3 en 4).

Een nieuw treurspel met hetzelfde onderwerp verschijnt in 1798: *Epicharis en Nero*. Epicharis was een Romeinse verzetsvrouw (hoewel ze in het treurspel als 'eene Griekinne' wordt aangeduid) en sleutelfiguur in de strijd tegen Nero. Dit treurspel is een navolging door Pieter Johannes Uyenbroek van het Franse toneelstuk *Epicharis et Néron* van de Franse toneelschrijver Gabriel-Marie Legouvé (1764-1812) uit 1793.⁶ In de Nederlandse vertaling ontbreekt het voorwoord dat in het Franse treurspel wel

4 J. Haverkamp [naar N. de Péchantré], *De dood van Nero, treurspel*, 1709.

5 *The General Biographical Dictionary*, volume XXIV, 1815.

6 Een tweede druk van dit toneelstuk verschijnt in 1816.

te vinden is. Het is gericht aan de Vrijheid en gaat expliciet in op de actuele politieke situatie in Frankrijk, vandaar waarschijnlijk dat het is weggelaten in de Nederlandse versie. Verder is dit treurspel een vrij nauwkeurige vertaling van het Franse voorbeeld.⁷ De uitgave ervan gaat vergezeld van meerdere aankondigingen in de Nederlandse kranten.⁸ Met het verschijnen van *Epicharis en Nero* in 1798, verdwijnt *De dood van Nero* van het toneel.

De twee treurspelen verschillen inhoudelijk sterk van elkaar. *Epicharis en Nero* is een veel bloediger en gewelddadiger toneelstuk dan zijn voorganger. In dit treurspel is aan het vrouwelijk personage Epicharis geen standaard liefdesrol, maar een heldinnenrol toebedeeld. Ook sippelen de revolutionair-politieke ontwikkelingen van die tijd er duidelijk in door (zie verder hoofdstuk 4). Uit de opvoerings- en drukgegevens valt verder op, dat na de uitgave in druk, *Epicharis en Nero* in 1799 maar liefst vijf keer werd opgevoerd. Het was dan ook razend populair: de schouwburg was volgens een tijdgenoot 'telkens gepropt vol'.⁹ Hierna keerde het tot 1805 elk jaar minimaal een keer terug op het toneel en tot 1811 nog met enige regelmaat.¹⁰ Dat niet alleen: na de opvoeringen op het Amsterdams toneel, deden de 'Nederduitsche nationale toneel-lijsten der Bataafse Republiek' of ook wel het 'nieuw nationaal toneelgezelschap' genoemd, onder leiding van Ward Bingley in de zomer allerlei Nederlandse plaatsen aan om burgers middels dit treurspel 'een nationaale opvoeding' te geven.¹¹ Op deze manier raakte dit treurspel onder een brede laag van de bevolking bekend. De populariteit van het stuk blijkt ook uit de commercie eromheen. Voor de uitgave in druk werd gretig geadverteerd.¹² Ook verscheen er een lofzang van Abraham Barbaz op Ward Bingley voor zijn rol als Nero, waarvoor ook weer advertenties verschenen.¹³ Van de actrice Johanna Cornelia Wattier, die de rol van Epicharis speelde, maakte Charles Howard Hodges een schilderij waarop zij staat afgebeeld in de rol van Epicharis. De gravure ervan was bij intekening te verkrijgen (zie afb. 5) en er verschenen vele advertenties voor in verschillende kranten.¹⁴

7 Met dank aan drs. Denise Conradi die het Franse en Nederlandse treurspel voor mij heeft vergeleken op taal en inhoud.

8 Zie bijvoorbeeld: *Leydse courant*, 3-12-1798 en *Goudasche courant*, 17-12-1798.

9 *De Arke Noach's*, 1799, p. 186.

10 Op 15-1-1800, 10-1-1801, 11-9-1802, 30-4-1803, 4-2-1804, 16-3-1805, 9-11-1805, 30-1-1808, 17-12-1808 en 23-2-1811.

11 [P.G. Witsen Geysbeek], *De tooneelmatige roskam*, nr. 15 (10 jui 1799). Amsterdam [1799], p. 120. Het gaat in elk geval om Rotterdam, Leeuwarden, Den Haag, Gouda en Haarlem. Zie *Rotterdamse courant*, 7-12-1799 en 4-6-1799 en 13-4-1799; *Haagsche courant*, 8-5-1799; *Goudasche courant*, 2-8-1799; *Oprechte Haarlemse courant*, 2-7-1799; *Leeuwarder courant*, 28-7-1804.

12 Zie bijvoorbeeld *Leydse courant*, 3-12-1798 en *Goudasche courant*, 17-12-1798.

13 Zie bijvoorbeeld *Leydse courant*, 10-7-1799 en 16-1-1799.

14 Ik heb advertenties ervoor gevonden in de *Amsterdamsche courant*, 27-12-1803, 29-12-1803, 24-12-1803 en 22-12-1802; *Oprechte Haarlemse courant* 22-12-1803, 23-12-1803, 24-12-1803, 27-12-1803 en 29-12-1803; *Utrechtse courant*, 21-12-1803 en 23-12-1803; *Leydse courant*, 21-12-1803 en 26-12-1803. Ik sluit niet uit dat er nog veel meer advertenties te vinden zijn.

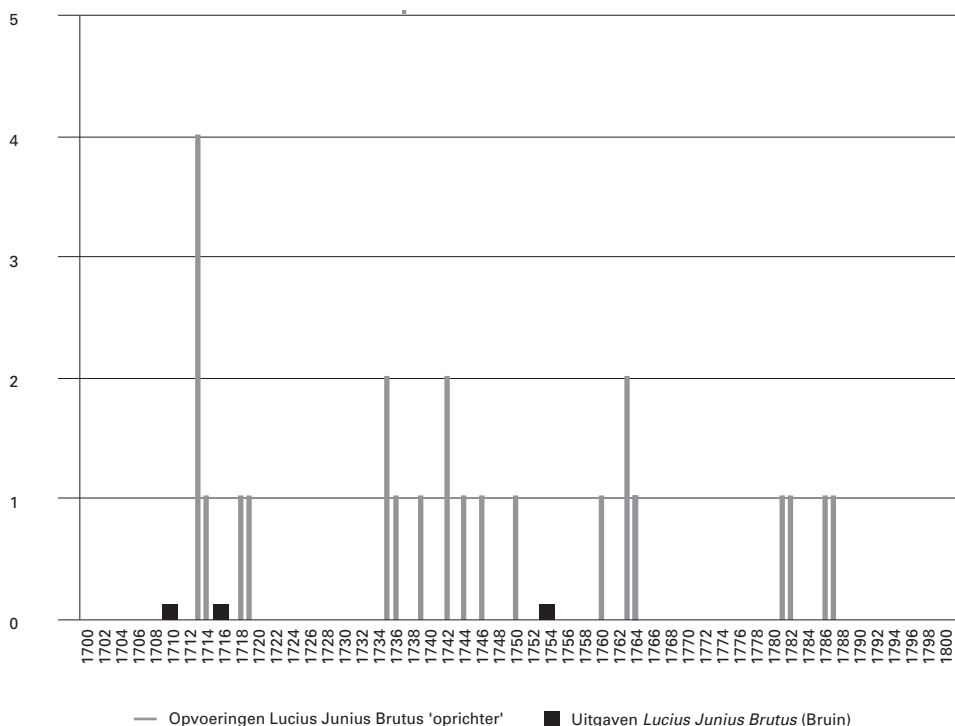
Afb. 5 'Ziesenis geb. Wattier, in het karakter van Epicharis.' Naar schilderij van Charles Howard Hodges. Vervaardiger: Willem van Senus, Amsterdam 1805.



3.1.3 *Lucius Junius Brutus*

Over de historische persoon Brutus zijn veel treurspelen verschenen. Dat heeft wellicht te maken met het feit dat er meerdere Romeinse personen zijn die de naam Brutus dragen. De nu wellicht meest bekende is Marcus Junius Brutus die leefde van 85 tot 42 voor Christus. Hij is de boeken ingegaan als een van de samenzweerders in het complot tegen Julius Caesar. Hierin vond Caesar de dood en Brutus zou hem de doodssteek hebben toegebracht. Op het toneel treedt hij op in treurspelen rondom Caesar (zie 3.1.6). In dit proefschrift komt deze Caesar-moordenaar in hoofdstuk 7 uitgebreid aan bod, als hij door de patriotten wordt ingezet als de gerechtvaardigde moordenaar van een tiran.

In de achttiende eeuw was zijn voorganger Lucius Junius Brutus, die leefde omstreeks 500 voor Christus, echter minstens zo bekend. Deze Brutus had zich in twee verschillende situaties als een republikeinse held doen gelden. In zijn jonge jaren (ik noem dit personage de 'oprichter' Brutus) was hij verantwoordelijk voor het verdrijven van de monarch Tarquinius Superbus door de opstand tegen hem te leiden. Als neef van Tarquinius weet hij uit zijn blikveld te blijven (een van zijn broers was al het slachtoffer geworden van Tarquinius' schrikbewind) door zich als een dwaas voor

Grafiek 13 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Lucius Junius Brutus als ‘oprichter’

te doen. Uiteindelijk maakt hij zijn ware (republikeinse) aard bekend en zet familie, vrienden en volk aan tot een opstand. De directe aanleiding daarvoor is het feit dat de zoon van Tarquinius Superbus, Sextus Tarquinius, zich had vergrepen aan Lucretia, de vrouw van Collatinus. Als gevolg daarvan berooft zij zichzelf van het leven. Brutus die al langer zoekt naar een manier om een einde te maken aan de heerschappij van Tarquinius, grijpt deze gebeurtenis aan als rechtvaardiging om de koning te verdrijven. Hij toont Lucretia's lijk aan het volk en geeft zo de aanzet tot de opstand en de verdrijving van Tarquinius. Daarop wordt hij tot de allereerste consul van Rome benoemd. Met deze daad wordt hij bekend als de grondlegger van de Romeinse republiek.

In zijn latere jaren (ik noem dit personage de ‘vader’ Brutus) brengt zijn republikeinse hart hem ertoe zijn twee zoons (Titus en Tiberius) ter dood te veroordelen, omdat zij zich onder invloed van Tarquinius tegen de republiek hebben gekeerd.¹⁵ Deze uiterste vaderlandslievende daad werd een geliefd onderwerp voor treurspelen. Over de vader Brutus verschijnen in de achttiende eeuw maar liefst vijf verschillende toneelstukken. De populariteit van de persoon Lucius Junius Brutus gaat echter al terug

¹⁵ E.M. Moormann en W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 2007.

tot vroeg in de zeventiende eeuw: in 1609 bij de afkondiging van het Twaalfjarig Bestand op de Dam worden negen tableaux vivants vertoond waarop Lucius Junius Brutus centraal staat. Deze vertoningen waren waarschijnlijk ontworpen door P.C. Hooft, die ook de begeleidende dichtregels schreef.¹⁶ Ze herinneren ons eraan dat de Nederlandse Republiek zich al vanaf het begin spiegelde aan de Romeinse Republiek.

Het enige treurspel in de achttiende eeuw over de oprichter Brutus heet *Lucius Junius Brutus. Grondlegger der Roomsche vryheid* uit 1710 van Claas Bruin (1671-1732). Het is een van de weinige oorspronkelijke (niet-vertaalde) treurspelen binnen het corpus. Bruin was een Amsterdamse boekhouder, dichter en schrijver van een achttal treurspelen, waaronder ook *De dood van Willem den Eersten, prins van Oranje* (1746).¹⁷ Zijn treurspel *Lucius Junius Brutus* verschijnt opmerkelijk genoeg voor het eerst in 1710, aan het begin van het Tweede Stadhoudersloze Tijdperk. Herdrukken ervan zien het licht in 1716 en 1754 en komen volledig overeen met die van 1710.

Met de aanhef van het voorwoord, in de vorm van een 'opdragt aan de vaderen des vaderlands, beschermers der Nederlandsche vryheid', geeft de schrijver meteen het kader waarin het toneelstuk moet worden gelezen. Het is een lofzang op de Brutussen van Nederland, waarvan de 'Brutus van Oranje' er een is.¹⁸ Rond 1700 identificeerden naast de stadhoudergezinden, ook de staatsgezinden zich wel met Willem van Oranje (1533-1584), de vader des vaderlands, als bevechter van de Spanjaarden en bevrijder en stichter van de Republiek.¹⁹ Het is ongetwijfeld deze Oranje die de schrijver aanhaalt in zijn voorwoord. In de politieke woelingen van na 1780 is een dergelijke referentie niet meer vanzelfsprekend. Dat verklaart wellicht waarom dit treurspel na 1795 niet meer terugkeert op het Amsterdams toneel, zoals blijkt uit grafiek 13.

In de achttiende eeuw verschijnen vervolgens ook de eerste (oorspronkelijke) Nederlandse toneelstukken over vader Brutus. De een is van de hand van P. Merkman: *Brutus en zyner zoonen* uit 1725.²⁰ Dit toneelstuk is hoogstwaarschijnlijk niet in Amsterdam opgevoerd, maar wel elders.²¹ In 1725 verschijnt ook *Lucius Junius Brutus. Vaderlyke gestrengheit of vryheid waardiger als bloed* van ene R.V.L. Dit treurspel is bedoeld om te lezen volgens de schrijver, want het is te lang om op te voeren.

¹⁶ M. Spies, 'Verbeeldingen van vrijheid: David en Mozes, Burgerhart en Bato, Brutus en Cato', in: *De Zeventiende Eeuw* 10 (1994) 1, p. 141-158.

¹⁷ J. Konst, "'De schuld is zwaar, de straf rechtmatig': poëtische gerechtigheid in de niet-bijbelse treurspelen van Claas Bruin (1671-1732)", in: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997) 2, p. 141-153. P.C. Molhuysen en P.J. Blok, *Nieuw Nederlandsch Biografisch woordenboek, zesde deel*, 1924.

¹⁸ C. Bruin, *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*, 1710.

¹⁹ Zie bijvoorbeeld C. Bruins eigen toneelstuk over Willem van Oranje: *De dood van Willem den Eersten: Prins van Oranje*, 1721.

²⁰ [P. Merkman], *Brutus en zyner zoonen*, 1725.

²¹ Zie opmerking bij [75] op p. 192 van A. de Haas: *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg*. Het is in elk geval ook in Utrecht opgevoerd op 27 augustus 1728 'speciaal voor de Utrechtse burgemeester en vroedschap als dank voor de opnieuw verleende toestemming om te mogen spelen', zie: C. van der Haven, 'Een spiegel aller grooten: theater als deugdenspiegel voor Utrechtse regenten (1711-1728)', in: *Jaarboek Oud-Utrecht* (2005), p. 55-76.

De Nederlandse fictionalisering van de vader Brutus zou vijf jaar later echter overstemd worden door vertalingen van Voltaires *Le Brutus* (geschreven rond 1727, maar pas gepubliceerd in 1731). Dit treurspel stond voor het eerst in Parijs op de planken in 1730. Het was in eerste instantie een van de minst populaire toneelstukken van Voltaire. Pas in 1790, tijdens de Franse revolutie, kent het een kortstondige populariteit, waarna het weer wordt verboden onder het terreurbewind van Robespierre.²² In Nederland lijkt het toneelstuk al eerder populair geweest te zijn. Zo verschijnt in 1735 de eerste vertaling van Sybrand Feitama gevolgd in 1736 door vertalingen van Frans Rijk en Johannes Haverkamp.²³ Van deze toneelstukken zijn alleen de toneelstukken van Feitama en Haverkamp op het Amsterdamse toneel gebracht, hoewel we niet weten wanneer precies welk toneelstuk werd opgevoerd (zie grafiek 14). Haverkamps vertaling onderscheidt zich onder andere van de Franse vertaling doordat er vaak extra lijfwachten en bondelbijldragers op het toneel aanwezig zijn.²⁴ In hoofdstuk 4 ga ik hier verder op in.

De eerste opvoering in de Amsterdamse Schouwburg van Voltaires *Brutus* (in de vertaling van Johannes Haverkamp) vindt pas plaats in 1746, tien jaar na het verschijnen van de eerste druk. Een verklaring hiervoor kan ontleend worden aan een opmerking van Haverkamp in zijn voorwoord bij de eerste druk uit 1736. Hieruit blijkt dat de schouwburgregenten alle drie de vertalingen tegelijk aangeboden kregen rond 1736. Zij besloten daarop ze alle drie niet aan te nemen, zodat niemand zich achtergesteld zou kunnen voelen.²⁵ Haverkamp besloot om zijn toneelstuk toch uit te geven, omdat hij een druk al had voorbereid en liefhebbers erom vroegen.²⁶ In een uitgebreid voorwoord herhaalt hij grote delen van de geleerde redevoering van Voltaire dat als voorwoord bij zijn *Le Brutus* staat afgedrukt (in de vertaling van Feitama en Rijk ontbreekt dit voorwoord). Daarnaast verantwoordt Haverkamp een aantal keuzes waarin hij afwijkt van Voltaire.

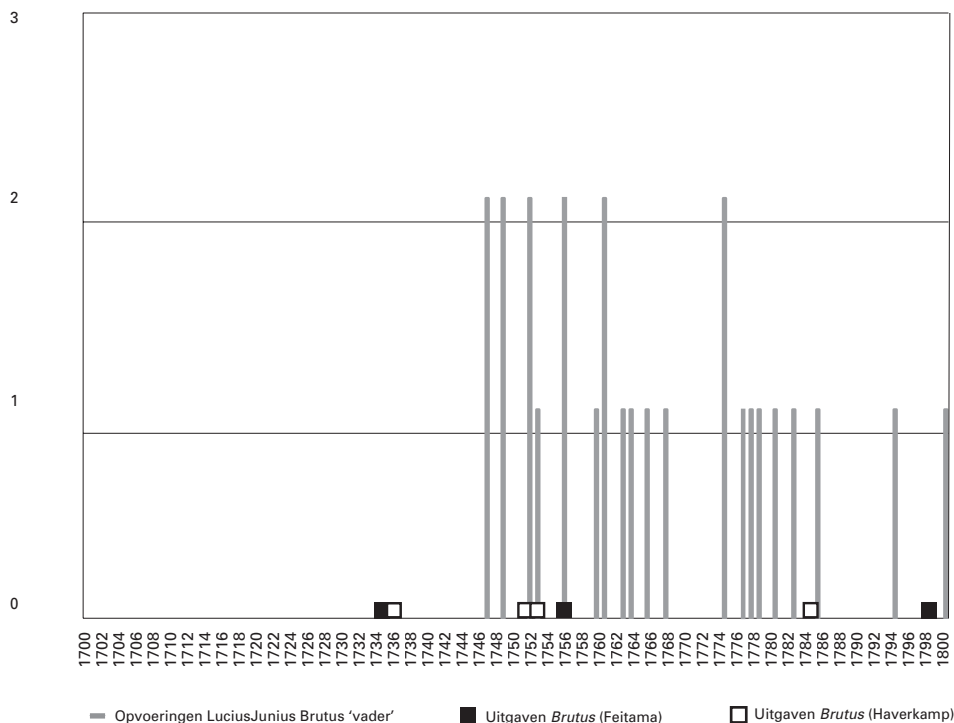
²² K.N. McKee, 'Voltaire's Brutus during the French Revolution', in: *Modern Language Notes* 56 (1941), p. 100-106. In de '*Hertogenbossche vaderlandsche courant*' van 2-1-1795 staat een nieuwsbericht waarin staat dat in de Nationale Conventie verslag is gedaan over dat het spelen van Brutus en Mohamet verboden is onder Robespierre.

²³ Zie opmerking bij [75] en [76] op p. 192 van A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001. De vertalingen van Haverkamp en Feitama verschenen bij de schouwburgdrukker, maar zonder privilege.

²⁴ Met dank aan drs. Denise Conradi die de verschillende vertalingen met het Franse origineel vergeleek. Andere verschillen: in de versie van Haverkamp uit 1736 staan grote delen van het voorwoord van Voltaire's *Le Brutus* overgenomen, in de latere versies is deze verdwenen. In het vierde bedrijf zijn de grootste verschillen tussen Haverkamps en Feitama's vertaling en het Franse origineel te vinden. Het Franse origineel begint met een tweespraak tussen Tullie en Algine, de Nederlandse vertalingen openen met Titus, Aruntius en Messala op het toneel. Een tweespraak tussen Tullia en Algina ontbreekt. Haverkamp lijkt met zijn vertaling naast het Franse origineel ook de vertaling van Feitama ernaast te hebben gehouden.

²⁵ A. de Haas, 'Vrijheid, geloof en liefde. Nederlandse treurspeldichters en Voltaire', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 25 (2002) 1, p. 153-164. Zie ook het voorwoord bij het treurspel zelf: J. Haverkamp, *Brutus, treurspel*, 1736.

²⁶ Zie het voorwoord: J. Haverkamp, *Brutus*, 1736.

Grafiek 14 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Lucius Junius Brutus als ‘vader’

Haverkamps *Brutus* wordt vervolgens herdrukt in 1752 (schouwburgdruk), 1753 en 1785.²⁷ Bij deze edities ontbreekt het voorwoord van de 1736-druk. Verder verschillen de drukken qua inhoud niet van elkaar: het zijn herdrukken die een-op-een zijn overgenomen. Het verschil zit in de afbeelding. Bij de editie van 1736, 1752 en 1753 is een afbeelding toegevoegd, vervaardigd door Jacob van der Schley in 1735, waarop een door hartstochten verscheurde Brutus te zien is met een bode knielend voor hem, die hem het nieuws van het verraad van zijn zoons brengt (zie afb. 6). In de herdruk van 1785 is die afbeelding weer weggelaten. Deze afbeelding demonstreert wat volgens de *Poëtica* van Aristoteles en de Frans-classicisten de functie van een tragedie behoort te zijn. Dat is de treffende uitbeelding van hartstochten van de toneel-personages die bij de toeschouwer angst en medelijden moet opwekken.²⁸

Zo wordt het treurspel bij de opvoering op 20 september 1783 ook ontvangen, getuige een brief in *De tooneelspel-beschouwer* van iemand die zich Kunstlief noemt.

²⁷ In *Naam-rol der tooneelspellen*, 1782 staat op p. 12 *Brutus* van Haverkamp vermeld met als jaartal 1736 en als uitgever Izaak Duim. Inderdaad verscheen het bij Izaak Duim, maar niet onder privilege. Zie ook opmerking bij [75] op p. 192 van A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001.

²⁸ R. Veenman, *De klassieke traditie in de lage landen*, 2009, h. 8.

Kunstlief heeft een groot genoegen in de vertoning van de ‘de *Brutus*’, net zoals ‘alle andere liefhebbers van het toneel’. Volgens hem speelt de acteur Passé de rol van Titus ‘met al het gevoel, waarvoor een edeldenkend wezen vatbaar is; de strijdige driften die het hart van *Titus* bestormden, stonden op zyn gezicht geschilderd, en zulks gaf hem ’t vermogen dat den Tooneelspeler den lauwer doet wegdraagen, naamlyk dat hy gezach voert op de harten van den aanschouwer’. De brieveschrijver is daardoor zo ontroerd geraakt, dat de tranen uit zijn ogen liepen, een grotere lof kan er volgens hem niet zijn voor een toneelspeler.²⁹ *De tooneelspel-beschouwer* gaat mee in deze beoordeling, maar voegt daar zijn eigen negatieve commentaar van onder andere de acteur Alexander Willem Hilverdink aan toe. Deze speelde de rol van Brutus en had die ‘van vers tot vers’ aan flarden gescheurd. De aanschouwer heeft het zien gebeuren, zo verzekert de toneelcriticus. Zelf heeft hij zijn aantekeningen bijgehouden in een exemplaar van de tekst. Dit boekje ‘is byna een rareiteit geworden door alle de vouwen, potloottrekjes, en aangehaalde *kruisjes*, (deze betekenen niet veel goeds,) welke door de waargenomene misslagen van de *Brutus*, daarin veroorzaakt zyn.’³⁰

Deze beoordeling staat in schril contrast met die in *Dank-offer der vryheid, aan den heeren W.A. Hilverding en C. Passé. Wegens het uitmuntent uitvoeren hunnen Characters in het Burger-vryheids Toneelspel BRUTUS* (1783) dat naar aanleiding van precies dezelfde voorstelling is geschreven en waarin de politieke interpretatie van het treurspel voorop staat (zie hoofdstuk 4 en 7). De recensie in *De tooneelspel-beschouwer* leidde overigens tot een felle vete tussen dit blad en *De tooneelspel-beoordelaar*. Deze laatste was namelijk van mening dat Hilverdink het ‘gal’ van *De tooneelspel-beschouwer* niet verdiende.³¹

De eerste opvoering van Feitama’s vertaling uit 1735 dateert van 1756. Dit had te maken met een onenigheid met de regenten van de schouwburg over de rechten op zijn aldaar gespeelde toneelstukken. Hierdoor zouden zijn toneelstukken pas in de jaren vijftig weer op het Amsterdams toneel verschijnen.³² In hetzelfde jaar als de eerste opvoering verschijnt er ook een schouwburgdruk van dit treurspel.³³ De twee edities verschillen onderling nauwelijks van elkaar. Bij de tweede druk in 1756 staat weliswaar op de titelpagina vermeld: ‘verbeterd in dezen tweeden druk’, maar dit verwijst naar kleine verbeteringen in zetfouten, niet naar de inhoud. Inhoudelijk zijn de twee edities helemaal gelijk aan elkaar. Ze verschillen wel op een punt: bij de editie van 1756 is later

²⁹ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering G ‘Aanmerkingen op de representatie van Brutus, treurspel; gegeven den 20 September 1783.’

³⁰ Ibidem.

³¹ *De tooneelspel-beoordelaar*, 1784, p. 38. Zie voor bibliografische referenties van deze twee toneeltijdschriften: A.J. Hanou, *Periodieken uitgegeven in Nederl./België*, 1972, 524; H. de Groot, ‘Bibliografie van in Nederland verschenen 18^{de}- en 19^{de}-eeuwse toneeltijdschriften (1762-1850) en toneelalmanakken (1770-1843)’, in: *Scenarium. Nederlandse reeks voor theaterwetenschap* 4 (1980), p. 127-128. Voor een inhoudelijke bespreking van deze vete: I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 302-304.

³² A. de Haas, ‘Vrijheid, geloof en liefde. Nederlandse treurspeldichters en Voltaire’, in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 25 (2002) 1, p. 153-164.

³³ Zie opmerking bij [76] op p. 192 van A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001.

Afb. 6 Titelprent voor *Brutus* van Haverkamp. Vervaardiger: Jacob van der Schley, Amsterdam 1735.



een gravure van de terechtstelling door Brutus van zijn zoon toegevoegd. Deze gravure is vervaardigd door R. Vinkeles in 1770 (zie afb. 7). Op de gravure staat een vastberaden Brutus afgebeeld die schijnbaar ongeroerd zijn zoon met een armbeweging ter dood veroordeelt: een groot verschil met de afbeelding uit 1735 van Van der Schley.

De twee afbeeldingen naast elkaar schetsen het verschil in de perceptie van Brutus in de achttiende eeuw. In de afbeelding door Van der Schley uit 1735 is een door hevige hartstochten overmande Brutus afgebeeld. Hij is verscheurd, omdat hij weet dat hij uit vaderlandsliefde moet handelen en hij het leven van zijn zoons niet kan sparen.³⁴ In de afbeelding van Vinkeles uit 1770 is dit traditionele beeld van een onder hartstochten lijdende klassieke treurspelheld vervangen door een vastberaden Bru-

34 A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, h. 21 en 22.



Afb. 7 Gravure getiteld *Brutus*, in 1770 als titelprent toegevoegd bij *Brutus*-stuk van Feitama. Vervaardiger: Reinier Vinkeles, Amsterdam 1770.

tus die geen twijfel lijkt te kennen bij de keuze tussen vaderland en zoon. In hoofdstuk 7 zal ik dieper ingaan op deze verschuiving door te laten zien hoe deze in verband staat met de ontwikkeling van het republikeinse vaderbeeld eind achttiende eeuw.

In 1799 ('den 9 Vendémiaire zevenste jaar der fransche Republiek') verschijnt er nog een herdruk van Feitama's *Brutus*, maar nu te Gent. Uit het voorwoord blijkt dat men met het vertonen van dit treurspel mee wil dingen naar een prijs van het Tooneelkundig Genootschap voor het 'meest bekwaam Tooneelstuk ter opwekkinge van Vaderlands-liefde op het Aelstersche Schouwburg'. De keus viel toen ogenblikkelijk op het vrijheidsstichtende 'meesterstuk' van Feitama, maar omdat het niet meer te verkrijgen was in Holland, hebben ze het zelf moeten drukken.³⁵ In deze herdruk ontbreekt de gravure, zoals die in de herdruk van 1756 wel te vinden is. In de Amsterdamse Schouwburg valt in deze jaren de keus overigens op *Brutus* van Haverkamp en niet van Feitama.

³⁵ S. Feitama, *Brutus, treurspel*, 1799.

3.1.4 Cato

Marcus Porcius Cato Uticensis (95-46 v. Chr.) was de achterkleinzoon van Cato Censorius (234-149 v. Chr.). Hij had een aantal hoge functies binnen het Romeinse Rijk: quaestor, volkstribuun en praetor. Hij staat, net als zijn overgrootvader, bekend als een voorvechter van de sobere oud-Romeinse zeden en als een vertegenwoordiger van de traditionele Romeinse staat: de 'libera res publica' die onder leiding staat van een voor zichzelf en anderen streng patriciaat. Hij stond volop in de belangstelling in de achttiende eeuw. In Engeland bijvoorbeeld werd er veel aan hem en Cicero gerefereerd 'als voorstanders van de oorspronkelijke Romeinse moraal en verdedigers van de republiek'.³⁶ In 1713 verscheen het treurspel *Cato. A tragedy* van de Britse schrijver en politicus Joseph Addison (1672-1719).³⁷ Het treurspel verwees in Engeland naar de actuele situatie waar een felle machtsstrijd de regering en het hof teisterde, later zou het ook van invloed zijn op de Amerikaanse Revolutie.³⁸ Het treurspel genoot eveneens grote bekendheid in Nederland, mede dankzij de duo-vertaling door Herman Angelkot jr. en Pieter Langendijk. *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid* verschijnt al in 1715 voor het eerst in druk vanwege de gezamenlijke inspanning van de beide heren. Er verschijnen vervolgens vrijwel identieke herdrukken in 1725, 1742 en 1785, waarin zelfs het voorwoord uit 1715 van Angelkot exact is overgenomen.

Over Angelkot is niet veel bekend. Over Langendijk (1683-1756) weten we meer. Hij was damastwever, patroontekenaar, etser en dichter van voornamelijk blij- en kluchtspelen.³⁹ Zijn vriend Angelkot had het eerste en derde deel van het toneelstuk van Addison berijmd en Langendijk berijmde de twee overige delen. Zo hielp hij hem om snel tot een uitgave ervan te kunnen komen.⁴⁰ Het had Langendijk blijkbaar ge-

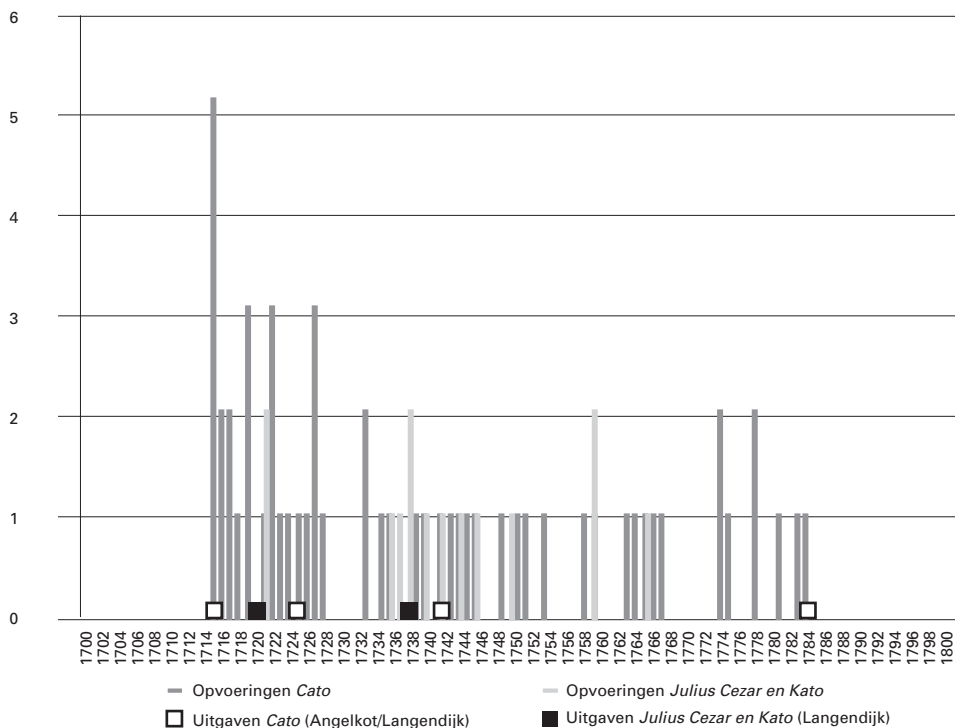
³⁶ S.R.E. Klein, *Patriots Republikenisme*, 1995, p. 54-55. Zie ook: E.G. Andrew, *Imperial republics*, 2011, h. 3 'Catonian virtue, Sweet Commerce, and Imperial Rivalry'. *Cato's letters* onder pseudoniem geschreven door John Trenchard en Thomas Gordon genoot ook grote bekendheid in Nederland. *Cato's letters* had – zo hebben verschillende studies inmiddels uitgewezen – een grote invloed op het politieke debat in Engeland en later ook in de Amerikaanse koloniën. Zie: S.R.E. Klein, *Patriots Republikenisme*, 1995, p. 54-55; P.A. Rahe, *Republics ancient and modern*, 1994, p. 431. Ook in het revolutionaire Frankrijk deed hij het goed: 'Het voorbeeld der Grieken en Romeinen, wordt mijns oordeels te veel mede gepronkt; en wanneer ik de namen van LYCURGUS, BRUTUS en CATO in de conventie hoor noemen, dan maak ik vergelijkingen welke niet gunstig zijn voor die Wetgevers en patriotten naar welker redekavelingen ik alsdan luister.' Zie: J. Moore, *Dag-verhaal van John Moore gedurende zijn verblijf in Frankrijk van het begin van augustus tot het midden van december 1792*, deel 2, p. 484. In deel 1 van dit boek zijn de voorbeelden van het gebruik van Brutus en Cato in de Nationale Conventie te vinden op p. 241, 437 en 485. Zie ook: E.G. Andrew, *Imperial republics*, p. 157-158.

³⁷ Joseph Addison was samen met Adam Steele ook de schrijver van *The Tatler* (1710-1711) en *The Spectator* (1711-1712) die navolging vond in *De Hollandsche spectator* (1731-1735) van Justus van Effen.

³⁸ A. de Haas, *Theatrale zelfmoord*, 2014, p. 41. De Haas noemt daar de studie van A.G. Hegnauer, *Der Einfluss von Addison's Cato*, 1912. Over de invloed van *Cato* op de Amerikaanse Revolutie: D. McCullough, 1776, 2005.

³⁹ A. de Haas, 'Pieter Langendijk. Een toneeldichter met ambitie', geraadpleegd via: www.schrijverskabinet.nl.

⁴⁰ P. Langendijk, *Julius Cezar en Kato*, 1720, zie voorrede.

Grafiek 15 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Cato

inspireerd, want vijf jaar later verscheen van zijn hand het treurspel *Julius Cezar en Kato*. Dit treurspel was een vertaling van *Caton d'Utique* van François Deschamps dat exact hetzelfde onderwerp had. Om de twee treurspelen uit elkaar te kunnen houden en 'de aanschouwer niet in verwarring te brengen,' nam Langendijk de titel *Julius Cezar en Kato* in gebruik.⁴¹ Een toepasselijke titel, want in *Julius Cezar en Kato* heeft Caesar, naast Kato, een aanzienlijke rol. Het treurspel *Cato* daarentegen draait volledig om Cato en de zijnen. Over Caesar wordt in dit treurspel alleen door anderen gesproken, hij verschijnt zelf niet op het toneel.

In beide treurspelen heeft Cato echter de rol van de deugdzame en voor zichzelf en anderen strenge en onbuigzame 'burgervader'. Hij pleegt uiteindelijk zelfmoord in naam van het vaderland en de vrijheid.⁴² Door dit vaderlandslievende verhaal heen, is ook in beide gevallen een liefdesknoop geweven die een behoorlijk deel van de plot uitmaakt. In *Cato* hebben Portius en Marcus, de zoons van Cato, beiden een oogje op Lucia de dochter van Lucius, een Romeins raadsheer. Ook Juba, prins van Numibië,

⁴¹ Ibidem.

⁴² Over de zelfmoord van Cato op het toneel: A. de Haas, *Theatrale zelfmoord*, 2014, p. 40-44; A. de Haas, 'De lotgevallen van een vaderlandslievende zelfmoordenaar. Cato Uticensis in de achttiende eeuw', in: *Nederlandse Letterkunde* 1 (1996), p. 179-190.

en Marcia, de dochter van Cato, zijn verliefd op elkaar. In *Julius Cezar en Kato* zit een nogal ingewikkelde liefdesplot verweven: de koningin van Utica blijkt Cato's eigen dochter te zijn die ook nog eens Caesar blijkt te beminnen.

De treurspelen waren zeer populair. De eerste uitgave in druk van *Cato* valt samen met de première van dit stuk in de Amsterdamse Schouwburg. Het toneelstuk wordt in dat jaar vijf keer opgevoerd. In 1720 komt *Julius Cezar en Kato* uit dat een herdruk krijgt in 1738 en net als *Cato* regelmatig wordt opgevoerd. Vooral in de eerste helft van de achttiende eeuw staan deze treurspelen zeer regelmatig op het Amsterdams toneel-repertoire, daarna neemt de populariteit geleidelijk af. *Julius Cezar en Kato* staat voor het laatst in 1766 op het toneel en *Cato* voor het laatst in 1785, rond het verschijnen van de laatste herdruk. In het tijdvak 1795-1801, als de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Lucius Junius Brutus, Cajus Gracchus en Nero weer op de planken verschijnen, worden de treurspelen over Cato niet meer opgevoerd (zie grafiek 15).

3.1.5 *Cajus Gracchus*

Cajus (Gaius) Gracchus leefde van 154-121 v. Chr. in Rome. Hij is net als zijn broer Tiberius Gracchus bekend geworden om zijn sociaal-politieke hervormingen. Tiberius en Cajus Gracchus zetten zich als volkstribuun namelijk in voor een beperking van de macht van de magistraat ten gunste van het volk. Zij vonden dankzij deze inspanningen beiden de dood tijdens de politieke conflicten van hun tijd. Leden van de senaatspartij doodden Tiberius en gooiden zijn lijk in de Tiber. Na deze dramatische gebeurtenissen probeerde Cajus nog de macht van de senaat in te perken, maar zijn invloed was al snel tanende. Tijdens een oproer ontvluchtte hij Rome en liet hij zich doden door een slaaf.⁴³ De beide broers stonden in de achttiende eeuw overigens niet alleen bekend als sociaal-politieke hervormers, maar ook als begaafde en hartstochtelijke redenaars.⁴⁴

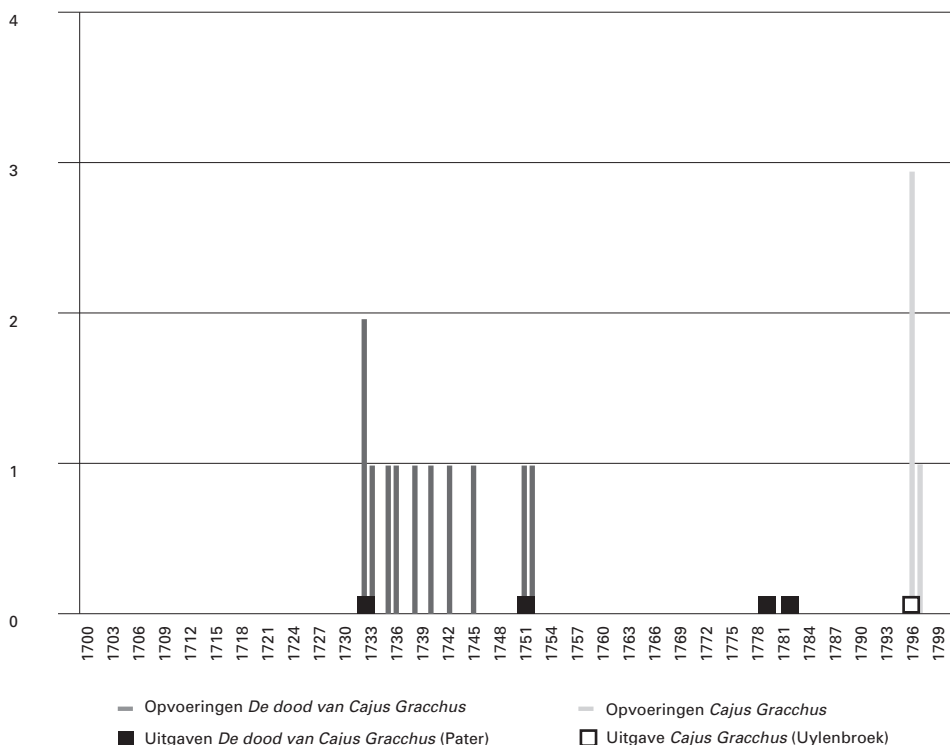
Op het toneel wordt niet alleen Cajus Gracchus als held gepresenteerd, de toneelauteurs besteden ook veel aandacht aan zijn moeder, Cornelia, en de relatie tussen moeder en zoon.⁴⁵ Zij kiest als een strijdlustige 'Romeinin' het volk boven het leven van haar zoon. Tegelijkertijd is zij erg gebrand op het wreken van de dood van haar zoons die beiden het leven hebben gelaten in de strijd tegen de zittende senatoren. De twee treurspelen die in de achttiende eeuw over Cajus Gracchus zijn verschenen, gaan over dit verzet van Cajus Gracchus tegen de Raad van Rome en eindigen steeds met zijn eigenhandige dood in naam van het volk/vaderland.⁴⁶

⁴³ E.M. Moormann en W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 2007, p. 182-183.

⁴⁴ Zie over Cajus Gracchus en de retorica: H. van der Blom, *Oratory and political career in the late Roman republic*, 2016.

⁴⁵ Niet alleen toneeldichters deden dit graag. Loosjes schreef waarschijnlijk in 1798 het op de historische werkelijkheid gestoelde fictiewerk *Cornelia, de moeder der Gracchen in acht bespiegelingen* dat helaas niet is overgeleefd en recent (2011) is de historische roman *Cornelia, moeder van de Gracchen. Het verraad van de Republiek* van Joost Douma verschenen.

⁴⁶ A. de Haas, *Theatrale zelfmoord*, 1998, p. 176.

Grafiek 16 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Cajus Gracchus

In Nederland verschijnt het eerste toneelstuk dat gaat over Cajus Gracchus in 1733 onder de titel *De dood van Cajus Gracchus*. Dit treurspel is een navolging van het Franse treurspel *Cornélie, mère des Gracques* uit 1703 geschreven door Marie-Anne Barbier (1670-1745?), een vrij onbekende Franse toneelschrijfster.⁴⁷ Het is vertaald door Lucas Pater (1707-1781), een Amsterdamse koopman en dichter. In 1733 vindt ook de première in de Amsterdamse Schouwburg plaats.⁴⁸ Een tweede druk verschijnt in 1752 bij Izaak Duim en in dat jaar zijn er ook twee opvoeringen. Na de dood van Lucas Pater verschijnt het toneelstuk in verschillende verzamelwerken nogmaals in 1781 en 1783. Deze uitgaven waren niet gekoppeld aan opvoeringen in Amsterdam. De navolging van Barbier door Pater ruimt, net als het origineel, een grote rol in voor Cornelia, Cajus Gracchus' moeder. Het is daarom des te opmerkelijker dat Pater de titel van zijn vertaling heeft aangepast, waarbij niet de moeder maar de dood van Cajus Gracchus wordt benadrukt. Hij verklaart dit zelf in zijn voorwoord door te verkondigen dat Gracchus de uitvoerder in alles is en voor de zaak die hij voorstaat, sneuvelt. Toch laat hij Cornelia bovenaan staan in de opsomming van de dramatis

⁴⁷ Zie voor meer informatie over Barbier het proefschrift van A.C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, 2007.

⁴⁸ [Lucas Pater], *De dood van Cajus Gracchus. Treurspel*, 1733.

personae. Pater schatte wellicht in dat een vrouwelijke titelheld niet tot een inspirerend voorbeeld voor iedereen kon strekken.⁴⁹

De drukken van *De dood van Cajus Gracchus* verschillen onderling niet veel van elkaar: de opbouw is hetzelfde. Ze hebben beide een titelprent op het voorblad, een voorwoord en opdracht.⁵⁰ Op de titelprent staat Gracchus afgebeeld die wordt gevangengenomen door de lijfwachten van Opimius. Zijn moeder, die moet kiezen tussen haar zoon of het volk, en zijn beminde Licinia staan hevig geëmotioneerd links en rechts naast hem (zie afb. 8).

Op de titelpagina van de tweede druk staat dat deze ‘merkelyk verbeterd’ is en inderdaad is deze tweede druk qua woordkeus, zinsopbouw en zinsconstructies aangepast ten opzichte van de druk uit 1733.

In 1797 – een aantal jaar na de Bataafse omwenteling – verschijnt een nieuwe versie van dit toneelstuk genaamd *Cajus Gracchus*.⁵¹ Het is vertaald uit het Frans door Pieter Johannes Uylenbroek (1748-1808). Uylenbroek was uitgever, dichter en toneelschrijver van oorspronkelijke en vertaalde stukken veelal bedoeld voor de Amsterdamse Schouwburg.⁵² Hij was een overtuigd patriot, wat duidelijk terug te zien is in zijn keuze voor het vertalen van het revolutionaire toneelstuk *Cajus Gracchus* uit 1792 van Marie-Joseph Chénier (1764-1811). Chénier was een Franse toneelschrijver, dichter en politicus. Hij was al bekend vanwege het omstreden toneelstuk *Charles IX* waarin een moordzuchtige koning de hoofdrol speelt. Een weigering tot het opvoeren van dit toneelstuk door de acteurs van het Théâtre-Français leidde tot een opstand van het publiek tijdens de zomer van 1789.⁵³ De vertaling door Uylenbroek volgt het Franse origineel vrijwel op de voet. Toch zijn er enkele opvallende passages waarin nuanceringsen in de vertaling een toepassing op de eigen situatie blootgeven.⁵⁴

49 W.R.D. Oostrum, *Juliana Cornelia de Lannoy (1738-1782)*, 1999, p. 135. Volgens Oostrum heeft Lucas Pater Barbiers stuk omgevormd tot een tragedie die draait om Cajus Gracchus waarin ‘de politieke rol van de autonome burgeres Cornelia’ is teruggebracht naar die van een bezorgde moeder. In h. 4 ga ik verder in op de betekenis van dit treurspel.

50 Ze zijn opgedragen aan de heer Joan Couck, kapitein van een compagnieschip en volgens het voorwoord ‘beminnaar der nederduitsche dichtkunst’. Zie over Joan Couck: A.J. van der Aa e.a., *Biografisch Woordenboek der Nederlanden*, 1969. Het treurspel *Cajus Gracchus* uit 1797 heeft in tegenstelling tot zijn voorganger geen voorwoord en is aan niemand opgedragen. De Franse versie waarop het is gebaseerd heeft ook geen voorwoord.

51 Het treurspel heeft een motto dat is ontleend aan een passage uit het stuk zelf: ‘[i]k eisch wetten, en geen bloed’. Hiermee is het een opvallende tegenhanger van het andere treurspel in deze periode door Uylenbroek vertaald en waarin bloederig geweld tegen onrechtmatig gezag juist openlijk wordt uitgedragen: *Epicharis en Nero*, 1798.

52 Zie: A.J. van der Aa e.a., *Biografisch Woordenboek der Nederlanden*, 1969; M. de Vries, ‘Geleefd voor poëzie: Pieter Johannes Uylenbroek (1748-1808)’, in: *Nederlandse letterkunde: driemaandelijks tijdschrift* 11 (2006) 1, p. 44-61 en 2, p. 149-165.

53 Zie voor een beschrijving van alle tumult rondom het treurspel *Charles IX* van Chénier: P. Friedland, *Political Actors*, 2002, p. 260-267.

54 Bijvoorbeeld bij de vertaling van een zinssnede van Gracchus: ‘Entre les citoyens resserrons la distance;’ (p. 22) wat letterlijk vertaald zoiets betekent als: ‘Laten we het verschil tussen de burgers aan banden leggen’, maar hier wordt vertaald als: ‘Men weere al het rangverschil...’, waaraan wordt toegevoegd: ‘dat ons te lang verdeelde;’ (p. 19). Een ander voorbeeld is de vertaling van ‘(...) les Representants de la grandeur ro-



Afb. 8 Afbeelding van titelprent van *De dood van Cajus Gracchus* (1733): slotscène waarin Cajus Gracchus zich stervend tot zijn moeder en zijn geliefde en diens vader richt. S.l 1733. Vervaardiger: Jan Punt (inv. et fecit), s.d.

In grafiek 16 is te zien hoe de verschillende schouwburgdrukken en de uitgave van het nieuwe treurspel van Uylenbroek, samenhangen met de opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg. *De dood van Cajus Gracchus* (1733) wordt na het midden van de achttiende eeuw helemaal niet meer opgevoerd. Ook in de patriottentijd verschijnt het niet ten tonele, terwijl het personage Cajus Gracchus, als voorvechter van het volk, daar goed in zou passen. Er komen in deze jaren wel twee herdrukken uit. Het in 1797 verschenen treurspel *Cajus Gracchus* (1797) wordt in de jaren na verschijning een aantal keer opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg. De eerste keer is op 9 september 1797 bij de opening van het nieuwe seizoen.⁵⁵

maine' (p. 24) wat letterlijk '(...) de vertegenwoordigers van de Romeinse grootheid / het grote Rome' betekent, maar hier wordt vertaald met: 'Vertegenwoordigers des vryen volks van Rome!' (p. 22). Met dank aan drs. Denise Conradi die het Franse en Nederlandse treurspel voor mij heeft vergeleken op taal en inhoud.

⁵⁵ *Amsterdamse courant*, 7-9-1797 en 9-9-1797.

Dat *De dood van Cajus Gracchus* niet meer voldeed, heeft ongetwijfeld te maken met de thematiek. Dit treurspel, dat vooral draait om liefdesintriges, lijkt het publiek niet meer aan te spreken wanneer de politieke spanningen in de tweede helft van de achttiende eeuw toenemen.⁵⁶ Dat blijkt ook uit het tumult dat ontstaat na de eerste opvoering van *De dood van Cajus Gracchus* in 1733. Dat was namelijk de aanleiding voor een felle discussie in de *Hollandsche Spectator*, omdat Cajus Gracchus zich wel van het leven berooft, maar helemaal niet zo'n uitgesproken vaderlandslievende held is als Cato bijvoorbeeld wel is. In zijn afscheidswwoorden komen de woorden vrijheid en vaderland namelijk helemaal niet voor. Deze zelfmoord vond men om die reden minder gerechtvaardigd en discutabeler dan die van bijvoorbeeld Cato.⁵⁷

In het treurspel *Cajus Gracchus* uit 1797 is er geen ruimte voor een liefdesplot. Het is een revolutionair treurspel dat inspeelt op de actuele politieke ontwikkelingen. Dat gebeurt door de nieuwe politieke praktijk te benaderen via het benadrukken van het belang van retoriek en debat. Daarbinnen heeft het volk een duidelijke plaats en stem gekregen, door als personage op te treden (zie hoofdstuk 4). De thematiek en politieke invulling van het stuk pasten uitstekend bij de actualiteit in de periode 1795-1801. Dat blijkt ook uit het feit dat een advertentie voor de opvoering in 1798 wordt gepubliceerd in de radicaal-patriotse krant de *Constitutioneele oprechte Bataafsche courant* van de politiek actieve Maria Bos.⁵⁸

3.1.6 Caesar

Over de bekende Romein Gaius Julius Caesar (100-44 v. Chr.) verschenen in de achttiende eeuw vijf verschillende treurspelen. Vier daarvan waren gebaseerd op het Franse treurspel *La mort de César* van Voltaire (1735) die zich op zijn beurt weer had gebaseerd op het Engelstalige toneelstuk *Julius Caesar* van Shakespeare.⁵⁹ En een ervan was gebaseerd op *La mort de César* van Barbier (1710), hoewel het ook wel eens wordt toegeschreven aan Fontenelle.⁶⁰ Het Rotterdamse kunstgenootschap Natura et Arte (1728, schouwburgdruk 1736) vertaalde het. De première vond plaats op 8 september 1736.

⁵⁶ Over de kritiek op liefdesintriges in het (uit het Frans vertaald) toneel: A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 39-44.

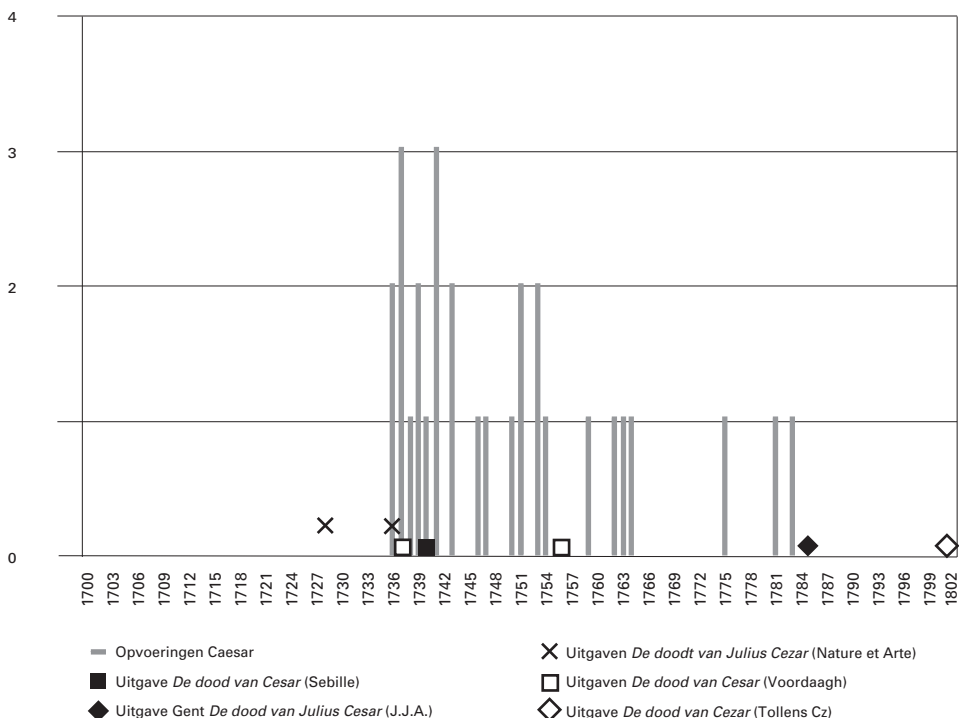
⁵⁷ A. de Haas, *Theatrale zelfmoord*, 2014 p. 176.

⁵⁸ Zij was in elk geval 28 mei 1798 de redacteur. Er is verder weinig over Maria Bos bekend, behalve dat ze zich in radicale kringen begaf en een vriendin van de jurist en schrijver Jan Christiaan Hespe (1757-1818) was. Zie: L. Jensen, 'Bij uitsluiting voor de vrouwelijke sekse geschikt'. *Vrouwentijdschriften en journalisten in Nederland in de achttiende en negentiende eeuw*, 2001, p. 68. Zie over de verschillende Bataafsche en Nationale couranten uit deze tijd behalve het hierboven genoemde boek, ook: M. Everard, 'In en om de (Nieuwe) Bataafsche Vrouwe Courant. Het aandeel van vrouwen in een revolutionaire politieke cultuur', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), p. 67-87; W.P. Sautijn Kluit, 'Nationale en Bataafsche couranten', in: *De Nederlandsche Spectator* 1871, p. 401-404 en 412-414.

⁵⁹ A. de Haas, 'Vrijheid, geloof en liefde. Nederlandse treurspeldichters en Voltaire', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 25 (2002) 1, p. 153-164.

⁶⁰ A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001.

Grafiek 17 Opvoeringen en uitgaven van treurspelen over Caesar



Over Caesar, zijn alleenheerschappij, zijn karakter en uiteindelijk zijn moord, is door alle eeuwen heen discussie gevoerd. Streefde hij bewust naar de alleenheerschappij of kon hij niet anders? Vertoonde hij clementie en was hij vrijgevig uit overtuiging of was dit een politieke strategie? En was zijn moord door Marcus Junius Brutus gerechtvaardigd of niet?⁶¹ In de vertalingen van Voltaire's *La mort de César* is dit terug te zien: Caesar is evenmin alleen maar de wrede tiran als Brutus alleen maar de republikeinse held is die een gerechtvaardigde moord begaat.⁶² In het treurspel van Nature et Arte was dit anders. Hierin is Brutus duidelijk de vrijheidsheld en Caesar de dwingeland en tiran. Kanttekening is dat de moord door Brutus in dit treurspel mede ingegeven is door een ingewikkelde liefdesintrijs, hetgeen zijn status als beschermer van de vrijheid enigszins ondermijnt.

⁶¹ E.M. Moormann en W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 2007, zie onder 'Gaius Julius Caesar'.

⁶² 'Ik ben niet bekwaem uyt te drukken, hoe zeer dit Treurspel vervuld is van zaeken, en hoe zeer de Karakters 'er in ondersteund zyn. Wat wonderbaere verscheydenheyt tusschen *Cesar* en *Brutus*! maar 't geen de verhandeling van dit onderwerp ten uystersten moeyelyk maakt, 't is de Kunst, die men van noode heeft, om *Brutus* van den eenen kant wankelende en byna ondankbaer, met een woeste deugd maer de goede zaak ten minsten in schyn omhelzende, af te maelen, en van den anderen kan *Cesar*, goedertierig, uytblinkende door minzaeme deugde, maer genegen om de vryheid van zyn Vaderland te onderdrukken.' J.J.A., *De dood van Julius Cesar*, 1785, voorrede.

De eerste navolging van Voltaire was van Jacob Voordaagh in 1737, waarop een identieke herdruk volgde in 1756. Voordaagh kwam uit een welvarende familie, rijk geworden van de walvisvangst. Als bevoorrecht burger zette Voordaagh zich in voor de kunsten en letteren en hij gold in zijn eigen tijd al als een beschermer ervan. Zelf nam hij ook een aantal keer de schrijfveer in de hand: hij vertaalde drie treurspelen, waarvan *De dood van Caesar* er een was.⁶³ In het voorwoord richt hij zich tot Voltaire die hij openlijk bewondert. Hij geeft te kennen te hebben gekozen voor juist dit toneelstuk, omdat het aantoonde dat een treurspel ook kan behagen zonder dat het vrouwen of liefde opvoert.

De tweede vertaling van *La mort de César* is van de hand van Charles Sebillé (?-1738), een Amsterdams koopman en dichter. Het stuk kwam pas na zijn dood in 1740 uit, samen met een reeks lijk- en grafgedichten. Sebillé's toneelstuk onderscheidt zich van de vertaling in 1737 doordat hij het Franse en het Engelse origineel erbij heeft gehouden.⁶⁴ In 1785 verschijnt een derde vertaling, geschreven door een zekere J.J.A. en uitgegeven in Gent. Dit treurspel onderscheidt zich duidelijk van zijn voorgangers, doordat het niet rijmt en uit drie in plaats van vijf bedrijven bestaat. De vierde vertaling ziet het licht in 1801 en is van Henricus Tollens Cz. en uitgegeven door Pieter Uyenbroek. In zijn voorwoord geeft Tollens aan dat hij het treurspel al in 1797 klaar had als tegenwicht voor de 'elendig verminkten Cezar van Voordaagh'. Toen hij erachter kwam dat Sebillé ook al ooit een vertaling had gemaakt, zag hij af van het uitbrengen van zijn vertaling. Daar kwam hij later weer op terug, toen hij erachter kwam dat Sebillé's navolging van Voltaire geen heel nauwkeurige was.

De Gentse vertaling en de vertaling van Tollens mogen dan misschien nauwkeuriger zijn geweest en het vrije vers beter aansluiten bij de veranderende toneelspeelstijl, ze leidden niet tot nieuwe opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg (zie grafiek 17).

3.2 Vertalingen

Het blijkt dat bijna alle Romeins-republikeinse treurspelen (meestal vrijwel letterlijk) vertaalde werken van veelal Franse schrijvers zijn, zoals Voltaire, Marie Joseph Chénier, Marie Anne Barbier en Jean Baptiste Racine. Dit heeft te maken met de 'bijna onaanastabare positie' van de Fransen in de toneelwereld tot ver in de achttiende eeuw.⁶⁵ Met name tussen 1730-1760 verschijnt er weinig oorspronkelijk toneel.⁶⁶ In die periode wor-

⁶³ F.J. van den Branden en J.G. Frederiks, *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*, tweede omgewerkte druk, 1888-1891. De andere treurspelen van Voordaagh waren geïnspireerd op een onderwerp uit de mythologie: *Idoménée* (1732 en 1740) een navolging van P.J. de Crébillon en *De dood van Semiramis* (1742) eveneens een navolging van P.J. de Crébillon.

⁶⁴ Dit is met name te zien in het vijfde toneel van het derde bedrijf, waar bij het gesprek tussen Caesar en Dolabella niet de vertaling uit 1737 is gevolgd, maar het oorspronkelijke Engelse en Franse treurspel.

⁶⁵ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 36.

⁶⁶ A. de Haas, 'Vrijheid, geloof en liefde. Nederlandse treurspeldichters en Voltaire', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 25 (2002), p. 153-164.

den met name Franse drama's 'vertaald, gespeeld en nagevolgd'. Niet alleen in Nederland, maar ook in bijvoorbeeld Hamburg en Engeland.⁶⁷ Pas aan het einde van de achttiende eeuw verschuift de vertaaldrift van Frans toneel naar met name Duits toneel.⁶⁸

Al in de achttiende eeuw zelf kwam er kritiek op deze vertaalpraktijk. Een veelgehoord bezwaar was dat dit slaafs navolgen nadelige uitwerkingen voor het Nederlands toneel had.⁶⁹ Nog tot ver in de achttiende eeuw bleef de discussie over vertalen actueel.⁷⁰ Er was een groeiende behoefte bij de achttiende-eeuwer aan toneelstukken die gingen over de eigen vaderlandse geschiedenis.⁷¹ In deze 'oorspronkelijke' treurspelen geschreven over een onderwerp uit de vaderlandse geschiedenis waren echter vaak 'directe of indirecte nabootsingen van fransche modellen' terug te vinden.⁷² Bovendien waren treurspelen met een vaderlands onderwerp niet per se nodig om toch te kunnen appelleren aan vaderlandse gevoelens. Dit bewijzen de Romeins-republikeinse treurspelen, die vanwege hun stofkeuze juist geschikt waren om de actuele politiek te becommentariëren. Hoewel veel van die treurspelen vrij letterlijke Franse navolgingen waren, was de keuze voor bepaalde onderwerpen en personages een 'Nederlandse creatie'.⁷³ De keuze die toneelauteurs maakten voor het vertalen van treurspelen rondom republikeinse voorstanders en tegenstanders als Cato, Caesar, Cajus Gracchus, Nero, Britannicus en Lucius Junius Brutus was dus allerm minst een willekeurige. Zij kozen treurspelen waarvan ze dachten dat die in de smaak zouden vallen bij de toeschouwers. Zij sloten daarmee aan bij heersende opvattingen of probeerden die te beïnvloeden.

67 C. van Schoonneveldt, *Over de navolging der klassiek-fransche tragedie in de nederlandsche treurspelen der achttiende eeuw*, 1906, p. 5. Precies in deze jaren verschijnen de eerste Voltaire-vertalingen, zoals die van *Brutus* en *De dood van Cesar*, maar ook van andere toneelstukken als *Zaïre* (1732) en *Mérope* (1743). Zie: A. de Haas, 'Vrijheid, geloof en liefde. Nederlandse treurspeldichters en Voltaire', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 25 (2002), p. 153-164.

68 In de *Amsteldamsche Nationale Schouwburg* is de volgende passage te vinden: 'met leedwezen hebben wy gezien, dat tegen één treurspel van Racine of Voltaire, zes of agt stukken van Kotzebue ten tooneele gevoerd zyn'. Zie: [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*, 1795, p. 34. Zie over de invloed van de Duitsland/Duits toneel: A.J. Kouwenberg, 'De kennis der Duitsche taal is voor een geleerden hedendaags onontbeerlijk'. *Duitse natuurwetenschappen en pedagogiek in Nederlandse genootschappen rond 1800*, 2010; K. Groot, *Geliefd en gevreesd*, 2010.

69 A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 37-38.

70 Die discussie ging van 'schaamt u uwe luiheid en volgzucht' tot het benadrukken van het nut voor jonge dichters om eerst werk te maken van 'vertaalen en naarvolgen' voordat ze zich wijden aan het schrijven van oorspronkelijke stukken. Zie: *De tooneelspectator*, 1792, aflevering 8, p. 64 en *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, derde stuk, 1787, p. 255.

71 'Vaderlandsche stukken ten Tooneele te zien voeren, kan den Vaderlander niet dan zeer aangenaam wezen; ook zien wy dezelve meest altoos voor een grooten toevloed van aanschouwers vertoonen; men voldoet daardoor aan de ingeschapene neiging voor zyn Vaderland', zie: *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering getiteld: *Vergelyking van De belegering van Haerlem, Treurspel, door Mejuffrouw, Juliana Cornelias de Lannoy, (vertoond den 8sten September 1783) met Ripperda of de Inneeming van Haarlem, Treurspel door den Heer J. Nomsz.*

72 C. van Schoonneveldt, *Over de navolging der klassiek-fransche tragedie in de nederlandsche treurspelen der achttiende eeuw*, 1906, p. 15.

73 A. de Haas, *Theatrale zelfmoord*, 2014, p. 31-32.

De keuze voor het vertalen van treurspelen met een Romeins-republikeinse thematiek sloot aan bij de opvatting in de eerste helft van de achttiende eeuw dat er een parallel was tussen de klassieke Romeinse republiek en de Nederlandse Republiek. Dit waren beide staten waarin vrijheid bij uitstek kon gedijen en bloeien. Dat die treurspelen in de tweede helft van de achttiende eeuw een eigen leven gingen leiden en juist werden gezien als een manier om kritiek te uiten op de Nederlandse Republiek die symbool ging staan voor onvrijheid, was voor toneelauteurs als Voordaagh en Haverkamp naar alle waarschijnlijkheid een onvoorziene bijkomstigheid. Toch lijkt juist deze interpretatie ervoor te hebben gezorgd dat de Romeins-republikeinse treurspelen in de politieke tijdvakken 1780-1787 en 1795-1801 een vast onderdeel van het toneelrepertoire bleven. Tussen 1780-1787 functioneren zij als voorbeeld van hoe de Nederlandse Republiek zou moeten zijn en als oproep hoe om te gaan met tirannen als een Nero en een Caesar, die dan symbool komen te staan voor de stadhouder (zie hoofdstuk 4 en 7). In het tijdvak 1795-1801 konden ze weer als bestendiging van de eigen, dan net opgerichte vrije Republiek functioneren. In deze periode voegde de patriotse toneelschrijver Uyenbroek twee nieuwe uitgesproken revolutionaire treurspelen toe aan het repertoire: *Cajus Gracchus* en *Epicharis en Nero*. Hierin is het Frans-classicistische treurspelelement van de liefde, waar toch al veel kritiek op was in Nederland, vrijwel geheel weggelaten terwijl dit bij hun voorgangers, *De dood van Cajus Gracchus* en *De dood van Nero* nog een sterk aanwezig element was. Ook op andere fronten wijken deze treurspelen af van wat men tot nu toe gewend was te zien op het toneel. In hoofdstuk 4 zal ik hier verder op ingaan.

3.3 Uitgevers

De opvoeringen die op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg waren te zien, waren als toneeltekst te koop in boekvorm: een commercieel interessante tak. De verkoop daarvan zorgde voor een welkome aanvulling van de schouwburgkas. Om dit zo te houden en zich te beschermen tegen roofdrukken hadden de regenten van de schouwburg privileges (octrooien) verkregen bij de Staten van Holland en West-Friesland. Dat betekende concreet dat vanaf 1684 de schouwburgdrukker de uitgaven van de op de Amsterdamse Schouwburg opgevoerde toneelstukken verzorgde. Vanaf 1684 lag dit privilege bij de erfgenamen van Jacob Lescailje (en later ook Dirk Rank), vanaf 1729 bij David Ruarus die daarmee de officiële schouwburgdrukker werd.⁷⁴

In 1733 overleed David Ruarus. Izaak Duim die ook als acteur in dienst was bij de Amsterdamse Schouwburg, nam het stokje over.⁷⁵ Duim bleef lang schouwburgdrukker: tot 1780 zijn er drukken onder zijn naam te vinden. Duim is met de uitgave van zes verschillende Romeins-republikeinse treurspelen tevens de koploper onder de

⁷⁴ M. Geesink, 'Over privileges, schouwburgregenten, uitgevers, vignetten, verstopte herdrukken en de STCN', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 37 (2014), p. 37-52.

⁷⁵ Ibidem.

uitgevers met uitgaven van *Brittanicus*; *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*; *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid*; *De dood van Cesar*, *De dood van Cajus Gracchus* en *Brutus, treurspel*. Na 1780 is de uitgever met de naam J. Helders en A. Mars de nieuwe schouwburgdrukker. Bij deze uitgever verschijnen *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid* van Herman Angelkot jr. en Pieter Langendijk (1785) en *Cajus Gracchus* van Pieter Johannes Uylenbroek (1797). Verder is schrijver en uitgever Uylenbroek verantwoordelijk voor de uitgave (en het schrijven van) *Epicharis en Nero* (1797) en de uitgave van *De dood van Cezar* van Henricus Tolens Cz (1801). In Gent verschijnen twee treurspelen: *De dood van Julius Cesar* van J.J.A. (1785) en *Brutus* van Feitama (1799). Beide bij de drukker-uitgever J.F. Vanderscheuren. Zie bijlage 8 voor een compleet overzicht.

3.4 Conclusie

De opvoeringsgegevens van de afzonderlijke Romeins-republikeinse treurspelen laten zien welke treurspelen wanneer relevant waren. Zo laten de Romeins-republikeinse treurspelen rondom oprichter Brutus en Britannicus als enige stukken een opleving in opvoeringen zien alleen tussen 1780-1787, zonder dat daar een herdruk of nieuwe uitgave aan gekoppeld is. *Cato* wordt ook alleen in dit tijdvak ten tonele gevoerd, maar krijgt wel een herdruk. Dit geldt tevens voor het treurspel rondom Julius Caesar. Dit krijgt daarnaast een herdruk in het tijdvak 1795-1801. De treurspelen rondom Nero, Cajus Gracchus en vader Brutus hebben echter naast een opleving in druk of opvoering in het tijdvak 1780-1787 (1779 voor *De dood van Nero*) ook een opleving in druk en opvoering tussen 1795-1801. Een mogelijke verklaring daarvoor kan zijn dat in de treurspelen die niet meer op het toneel verschijnen na 1795, naast de republikeinse thematiek opvallend veel plaats is ingeruimd voor een (ingewikkelde) liefdesplot. In de twee nieuwe treurspelen *Epicharis en Nero* (1798) *Cajus Gracchus* (1797), vertaald door de patriotse Uylenbroek, is de liefdesthematiek geheel overstemd geraakt door de republikeinse thematiek. Zeker in vergelijking met hun voorgangers *De dood van Nero* (1709) en *De dood van Cajus Gracchus* (1732). Het treurspel rondom vader Brutus (1735) bleef relevant, ondanks het liefdesverhaal dat door de republikeinse thematiek loopt. In hoofdstuk 4 ga ik verder in op wat hiervoor een verklaring kan zijn. Ik kijk dan naar de inhoud en de toneelpraktijk van de Romeins-republikeinse treurspelen en hoe deze in verband staan met de veranderingen in het politieke bestel.

4 Voor vrijheid, volk en vrouwen

Een revolutie in denkbeelden op het toneel

4.1 Inleiding

In de vorige twee hoofdstukken heb ik een overzicht gegeven van de populariteit van treurspelen op het Amsterdams toneel. Hieruit blijkt dat het aandeel treurspelen op het toneel pas aan het einde van de achttiende eeuw afneemt, tussen de jaren 1790-1799. Op basis van de opvoeringsgegevens heb ik vervolgens vastgesteld dat een specifiek subgenre binnen het klassieke treurspel, namelijk het Romeins-republikeinse treurspel, populair was in het revolutietijdvak 1780-1801. In dit hoofdstuk geef ik een verklaring voor dit verschijnsel: waarom waren deze treurspelen relevant eind achttiende eeuw, wat sprak er zo aan in de inhoud of misschien ook aan de speelvorm van deze stukken? Hiertoe onderzoek ik welke adaptaties de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Britannicus, Lucius Junius Brutus, Cato, Caesar, Cajus Gracchus en Nero in de laatste decennia van de achttiende eeuw ondergingen. Ik ga daarbij in op de ontwikkeling van enkele kernbegrippen die in het republikeinse discours een centrale rol hebben gespeeld, zoals vrijheid, volk, gelijkheid, republiek en vaderland. Ik kijk daarbij niet alleen naar aanpassingen in de inhoud van de stukken, maar ook naar (aanpassingen in) de uitvoeringspraktijk, voor zover bekend.

4.2 Republikanisme

Het gebruik van kernbegrippen als burger, vrijheid, volk, gelijkheid, republiek en vaderland is kenmerkend voor de taal van het klassiek republikanisme. Het is bekend dat deze begrippen, hoewel de termen hetzelfde bleven, gedurende de achttiende eeuw een nieuwe invulling kregen.¹

In dit hoofdstuk licht ik er drie uit: vrijheid, volk en gelijkheid. Via deze begrippen wordt de transitie die de Romeins-republikeinse treurspelen in de laatste decennia van de achttiende eeuw ondergingen, namelijk het meest zichtbaar. Zo brengt een gewijzigde interpretatie van de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Brutus veranderingen in de invulling van het begrip vrijheid aan het licht. Daarnaast laten veranderingen in de toneelpraktijk van de Romeins-republikeinse treurspelen zien

¹ Zie bijvoorbeeld: W. Velema, *Republicans*, 2007 en M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012.

dat de begrippen volk en gelijkheid een transitie ondergingen en hoe die transitie mogelijk werd beïnvloed door het toneel, doordat deze begrippen fysiek op het podium tot uiting kwamen.

Voordat ik hiertoe overga, is het allereerst goed om vast te stellen wat republikanisme nu precies is en in hoeverre het van invloed was op het politieke denken in de achttiende eeuw. Klein definieert republikanisme als 'de opvattingen over staat, maatschappij en burger, en de daarmee in verband staande handelingen, waarmee personen zich afzetten tegen de macht, mores en symbolische representatie van koningen en vorsten.'²

In verschillende studies is inmiddels betoogd dat het (klassiek-)republikeinse discours niet is verdwenen in het Europa van na de Renaissance, maar ook de gehele achttiende eeuw dominant was.³ De klassieke oudheid was in de Verlichting nog altijd een belangrijk referentiekader.⁴ Ook voor Nederland zijn er aanwijzingen te vinden dat gedurende de hele achttiende eeuw het republikanisme het politieke bewustzijn bepaalde en een cruciaal element was in pogingen om een nationale identiteit te vormen. Daarbij geldt dat de kernbegrippen uit het republikeins discours gaandeweg een andere (politieke) invulling kregen. En juist dat wordt met name voor de begrippen volk en gelijkheid zichtbaar in de Romeins-republikeinse treurspelen.

De grote belangstelling voor het klassieke Rome is te verklaren doordat Nederland een van de weinige republieken was in een overwegend monarchaal Europa. De Nederlandse Republiek had daardoor een bijzondere positie binnen Europa. Niet alleen de omringende monarchale landen zagen Nederland als een uitermate tolerante staat, waarin vrije republieken woonden. Ook de inwoners van Nederland zelf zagen hun Republiek als een van de weinige staten waar burgers als vrije republikeinen konden leven. Zij ontleenden hun politieke identiteit aan het idee in een Republiek te leven.⁵ Dit beeld, dat van de Nederlander als vrijgeboren republikeins burger, die ver af stond van de onderdanen in een monarchie, was dominant tot voorbij de eerste helft van de achttiende eeuw. Volgens Stefan Klein was dit onderdeel van een algemener proces van identiteitsontwikkeling en was het idee van de Nederlander als vrije republiek in de jaren zeventig een vanzelfsprekendheid geworden.⁶

Hierbinnen paste het om – bij gebrek aan voorbeelden in de eigen tijd – voor vergelijkingsmateriaal terug te gaan naar de klassieke oudheid en met name naar het oude Rome. De Nederlandse Republiek en de oude Romeinse Republiek waren beide republieken waarin de vrijheid bewaard moest blijven en waar de strijd tegen tiran-

² S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 4.

³ Zie bijv.: W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007. A. de Dijn biedt hiervoor een overzicht in *French Political Thought From Montesquieu to Tocqueville*, 2008, p. 3; J.G.A. Pocock, *The Machiavellian moment. Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*, 1975; Q. Skinner, *Liberty before liberalism*, 1998; Q. Skinner en M. van Gelderen (red.), *Republicanism: a shared European heritage*, 2002.

⁴ Zie voor een overzicht van de stand van zaken op het gebied van de herwaardering van de klassieken in de historiografie van de Verlichting: W. Velema, 'Oude waarheden: over de terugkeer van klassieke oudheid in de verlichtingshistoriografie', in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 127 (2014) 2, p. 229-246.

⁵ W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 1.2; S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 31.

⁶ S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 39. Zie ook W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 7.1.

nen moest worden aangegaan. De Nederlandse Republiek had net als de Romeinse Republiek alleenheersers te bevechten, zoals in het verleden de Spaans-Habsburgse koning Filips II. Rome diende dan als voorbeeld, maar ook als waarschuwing.⁷ Per slot van rekening was het Romeinse rijk uiteindelijk ten onder gegaan. De oorzaken daarvan, zoals de doorgeslagen weelde en luxe, het opkomend tiranniek gezag en onvoldoende weerstand hiertegen, moest de Nederlandse Republiek zien te vermijden. Allerlei voorbeelden van Romeinse personen, protagonisten en antagonisten van de republiek (zoals Cato en Nero), spraken daarbij tot de verbeelding. Met name in het theater waar zij aanschouwelijk ten tonele konden worden gebracht.

Het republikeins gedachtegoed maakte een belangrijke ontwikkeling door in de tweede helft van de achttiende eeuw. Wyger Velema heeft in zijn studie *Republicans* laten zien hoe de patriotten in de jaren tachtig het Nederlandse politieke vocabulaire transformeerden als het ging om het begrip vrijheid. Zij wezen de bestaande republikeinse orde af, die tot die tijd werd gezien als een unieke, vrije en republikeinse politieke orde. Aan de wieg van die afwijzing stond een nieuwe definitie van het concept vrijheid. Echte vrijheid was voor de patriotten actieve en permanente volkssoevereiniteit (zelfbestuur) en precies daaraan had het altijd ontbroken in de zogenaamde Republiek, zo meenden zij.⁸

Politieke kernbegrippen als vrijheid, gelijkheid en volk zijn ook terug te vinden in het politieke discours van de Bataven. Volgens Rutjes hebben deze begrippen in de Bataafse tijd wederom een betekenisontwikkeling doorgemaakt.⁹ Zij werden beïnvloed door het klassiek-republikeinse gedachtegoed dat ook al in de patriottentijd aanwezig was, maar ook door 'een radicaal gelijkheidsvertoog dat in de Bataafse periode een grotere rol speelde dan het daarvoor had gedaan'.¹⁰ Hierdoor werd een aantal 'con-

7 W.R.E. Velema, 'Antiquity and Modernity in the Eighteenth Century: The Case of the Dutch Republic', in: J.P. Raat, W.R.E. Velema en C. Baar-de Weerd (red.), *De Oudheid in de Achttiende Eeuw*, uitgave van Werkgroep 18^e Eeuw, 2012.

8 W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 7.1.

9 Rutjes gebruikt voor zijn inkadering de theorie van Koselleck over de *Sattelzeit*. Binnen de begripsgeschiedenis, de historische benadering die zich bezighoudt met conceptvorming en betekenisontwikkeling, is dit een welbekende term. Volgens Koselleck ondergingen politieke sleutelbegrippen in de periode tussen 1750-1850 een diepe betekenisverandering. De begrippen kregen in deze periode een moderne betekenis: een betekenis die door ons nu nog direct begrepen wordt (*unmittelbar verständlich*). Begrippen werden breed inzetbaar door meer sociale groepen en breder toepasbaar op meer sociale groepen (*Demokratisierung*). Daarnaast was er een temporele ontwikkeling (*Verzeitlichung*). De geschiedenis werd niet meer als cyclisch beschouwd, maar als lineair. Dat betekende dat er een punt in de toekomst werd voorgesteld waarnaar begrippen verwezen. De begrippen werden hierop inhoudelijk aangepast en werden dynamischer: het was nu immers mogelijk om verwachtingen over de toekomst uit te spreken, in plaats van dat de geschiedenis zich alsmaar herhaalde. Ook konden begrippen nu worden aangewend als onderdeel van politieke ideologieën (*Ideologisierung*) en werden begrippen veel directer ingezet in de politieke strijd waardoor hun polemische lading toenam (*Politisierung*). Zie voor een handzame samenvatting van Kosellecks theorie waaraan ik bovenstaande uitleg heb ontleend: M. Rutjes, *Door gelijkheid* gegrepen, 2012, p. 15. Zie voor een overzicht van het moderne begripshistorische onderzoek: W.R.E. Velema, 'Nederlandse begripsgeschiedenis. Ten geleide', in: N.C.F. Sas (red.), *Vaderland. Een geschiedenis vanaf de vijftiende eeuw tot 1940*, 1999, p. ix-xvii.

10 M. Rutjes, *Door gelijkheid* gegrepen, 2012, p. 18-20, 206-207.

ceptuele en institutionele breuken' met de voorgaande periode mogelijk gemaakt, ingegeven door de opvatting dat alle mensen van nature gelijk zijn: het gelijkheids-ideaal.¹¹ Deze opvatting was steeds sterker geworden vanaf de late zeventiende eeuw, maar won tijdens de Bataafse Revolutie pas echt aan kracht. Toen werd dit gelijkheidsdenken de voedingsbodem en legitimatie voor het herdefiniëren van de Republiek.

Het gelijkheidsdenken viel voor een deel samen met oudere republikeinse opvattingen, toch bleek de realisatie van een nieuw politiek systeem gebaseerd op deze opvattingen al snel moeilijk.¹² Met name het schaalprobleem was evident: het republikanisme was eigenlijk alleen toepasbaar in kleine stadstaten. Deze problemen leidden vervolgens tot 'een transformatie van het republikeinse denken en daarmee ook het denken over gelijkheid': het republikeinse vertoog werd 'deels behouden, deels verworpen, maar vooral ook aangepast'.¹³

De vraag is nu in hoeverre de betekenisontwikkeling van republikeinse kernbegrippen als vrijheid, volk en gelijkheid, zoals die binnen het politieke discours plaatsvond, ook in het toneel is terug te zien. Ik onderzoek daarom in dit hoofdstuk hoe deze sleutelbegrippen binnen het Romeins-republikeinse treurspel functioneerden en of zij binnen de taal en de praktijk van het toneel eenzelfde ontwikkeling doormaakten als binnen het politieke discours. Traditiegetrouw beweegt de begripsgeschiedenis, die zich bezighoudt met de betekenisveranderingen van begrippen, zich namelijk rond het geschreven woord. De bronnen die Rutjes en Velema gebruiken in hun onderzoek zijn schriftelijke bronnen die niet, zoals de toneelteksten, een parallel aan de tekst lopende opvoeringspraktijk kennen. Zij hebben gekeken naar hoe bepaalde concepten transformeren door te analyseren hoe de betekenisboekeningen daarvan veranderen in bijvoorbeeld pamfletten, periodieken en verhandelingen. Ideeën worden echter niet alleen overgedragen en gevormd door geschreven woorden, maar ook en juist via praktijken, zoals het toneel.¹⁴ Bij het toneel gaat het naast het geschreven woord in de toneeltekst, met name om de handeling op het toneel: de performance. Op het toneel verbeelden acteurs immers personages die een verhaal vertellen waaraan de toeschouwers pas op het moment van opvoering in een collectief en dynamisch proces een betekenis toekennen. Een toneelopvoering is daarom niet alleen afhankelijk van de politieke en maatschappelijke omstandigheden, maar ook van de specifieke en inherent tijdelijke sfeer in de schouwburg.¹⁵ Het schouwburgpubliek heeft een actieve rol bij de interpretatie van een stuk, dat wordt beïn-

¹¹ Ibidem, p. 207.

¹² Ibidem, p. 208.

¹³ Ibidem, p. 208-209 en 219.

¹⁴ Lynn Hunt beargumenteert dat nieuwe culturele ervaringen een grote rol speelden bij het ontstaan van de mensenrechten in de achttiende eeuw: 'My argument depends on the notion that reading accounts of torture or epistolary novels had physical effects that translated into brain changes and came back out as new concepts about the organization of social and political life. New kinds of reading (and viewing and listening) created new individual experiences (empathy), which in turn made possible new social and political concepts (human rights)'. Zie: L. Hunt, *Inventing Human Rights*, 2007, p. 33-34.

¹⁵ S. Maslan, *Revolutionary Acts*, 2005, p. 7-10.

vloed door de collectieve ervaring ervan. Het kan dus gebeuren dat het publiek aan een toneelstuk ineens een andere interpretatie toekent dan het tot dan toe heeft gedaan. De heftige reactie op de opvoeringen in de jaren tachtig van het Romeins-republikeins treurspel *Brutus* legt dit proces bloot. De tekst van dit treurspel was ook in de nieuwe druk uit 1785 onveranderd gebleven. De publieksreactie in de jaren tachtig kan dus niet tot stand zijn gekomen door een inhoudelijke wijziging van de tekst. Onderzoek naar hoe specifieke politieke begrippen naar de taal van het toneel en de theaterpraktijk werden vertaald en hoe deze vervolgens een nieuwe constructieve functie binnen het politieke debat kregen, kan daarom een waardevolle aanvulling bieden op studies die een meer tekstgerichte benadering hebben en zich niet richten op performances, zoals het toneel. Ik gebruik daarbij de toneelteksten, die ten grondslag liggen aan de toneelopvoeringen, maar ook andere bronnen en kijk wat die prijsgeven over de uitvoeringspraktijk.

4.3 Vrijheid

Al vanaf de vroege ontwikkeling van de Nederlandse Republiek speelde het klassieke Rome een voorbeeldrol.¹⁶ Het is daarom niet verwonderlijk dat Romeinse vrijheidsvoorvechters als Lucius Junius Brutus en Cato al in de zeventiende eeuw tot ‘de vaderlandse metaforiek’ gingen behoren.¹⁷ Toch kwam de verbeelding op het toneel van het Republikeinse Rome pas echt tot leven in de achttiende eeuw. Aan het begin van de achttiende eeuw verschijnt er namelijk een stroom aan treurspelen die zich afspelen tegen de achtergrond van de republiek Rome en een republikeins thema uitdragen.¹⁸ Deze Romeins-republikeinse treurspelen lijken zich net als de treurspelen in de zeventiende eeuw te concentreren rond de kernthema’s ‘vrijheid’, ‘vaderland’ en ‘republiek’ waarbij steeds parallellen worden gesuggereerd tussen het oude Rome en de jonge Nederlandse Republiek.¹⁹

¹⁶ Op p. 79 van *Overvloed en onbehagen* (1998, derde druk) noemt Simon Schama de ‘associatie op basis van analogie’ als bron om de Nederlandse cultuur mede vorm te geven. Schama gaat daarbij met name in op de toe-eigening van de Bataafse geschiedenis in de historische kroniek, maar vanaf het begin van de vroegmoderne Republiek dienden de Romeinse Republiek en de Romeinse geschiedenis ook als belangrijk voorbeeld. Zie: R. Veenman, *De klassieke traditie in de Lage Landen*, 2009, p. 91–92.

¹⁷ M. Spies, ‘Verbeeldingen van vrijheid: David en Mozes, Bürgerhart en Bato, Brutus en Cato’, in: *De Zeventiende Eeuw* 10 (1994) 1, p. 151.

¹⁸ Bijna alle Romeins-republikeinse treurspelen die op het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg stonden hebben hun première beleefd in de (eerste helft van de) achttiende eeuw. Enige uitzonderingen zijn *Britannius* (1693), *Regulus* (1699), *Lucius Valerius Potitus* (1775) en *C. Mucius Cordius, of de verlossing van Rome* (1795). Daarnaast vertonen zij een constante populariteit: tot aan de jaren tachtig van de achttiende eeuw worden zij zonder noemenswaardige onderbreking vrijwel ieder jaar en dan vaak een aantal keer per jaar, op de Amsterdamse Schouwburg opgevoerd (zie h. 2).

¹⁹ Enige uitzondering is *Britannicus* waarin de republikeinse thematiek haast wordt overschaduwd door de liefdesthematiek. Het was waarschijnlijk aansprekend in de achttiende eeuw en vooral ook nog in het revolutietijdvak, omdat in het personage Nero duidelijk al de kiem gelegd wordt voor de wrede tiran die hij later werd, te herkennen is.

Het republikeins gedachtegoed, dat in het begin van de achttiende eeuw nog door staatsgezinden én stadhoudergezinden werd gebezigd, ging gaandeweg steeds meer tot het politieke vocabulaire van de staatsgezinden behoren. Dit gold bijvoorbeeld voor het begrip vrijheid.²⁰ In de tweede helft van de achttiende eeuw verandert de betekenis van vrijheid – van bescherming tegen willekeurige, eenhoofdige regeringen – naar een actieve en permanente volkssoevereiniteit en wordt het een patriotse aangelegenheid.²¹ De patriotten slaagden er namelijk in om in de patriottentijd ‘door een consequent gebruik in woord en beeld [...] de Vrijheid tot een waarmerk van hun politieke handelen en hun politieke imago te maken.’²²

Deze beweging is terug te zien in het toneel in de treurspelen rondom Lucius Junius Brutus. Het oorspronkelijke (niet-vertaalde) treurspel *Lucius Junius Brutus. Grondlegger der Roomsche vryheid* (1710, met identieke herdrukken in 1716 en 1754) gaat over de oprichter Brutus die de opstand tegen Tarquinius Superbus leidt. Het is in de Amsterdamse Schouwburg voor het eerst te zien in 1713, elf jaar na het begin van het Tweede Stadhoudерlose Tijdperk en dat is niet zonder betekenis. Het treurspel spreekt zich resoluut uit tegen het benoemen van een staatsdienaar tot vorst en opperheer. Het bestuur van het land dient altijd in eigen handen te blijven, want dit is de enige remedie tegen dwingelandij.²³ Bruin richt zijn treurspel daarom niet voor niets tot ‘de vaderen des vaderlands, beschermers der Nederlandsche vryheid’, waarmee hij de regenten van de Nederlandse Republiek aanspreekt. Zij moeten de vrijheid waarborgen. Die vrijheid is namelijk een staatjuweel, dat op het ‘Nederlands altaar/ gevestigd wierd door wys beleid en reeden,/ Door Brutussen, die ’t dierbaar staatsbelang/ Behartigden, ten kosten van hun leeven.’²⁴ Volgens Bruin is de Nederlander vrij; kent hij geen slavernij. Dit is allemaal nog erg goed in te passen in de contemporaine politieke omstandigheden, waarin de Republiek geen stadhouder had. Maar dan gebeurt er iets opmerkelijks. Bruin zegt dat dit anders was tijdens de Nederlandse Opstand, maar dat ‘dien Brutus van Oranje’ de vrijheid heeft weten te handhaven.²⁵ Op deze manier legt hij een verband tussen de Brutus van Rome en de Brutussen van Nederland en in het bijzonder de Brutus van Oranje: Willem van Oranje (1533-1584) als vrijheidsheld en de stichter van de Nederlandse Republiek ten tijde van de Nederlandse Opstand.²⁶ Bruin brengt het begrip vrijheid begin achttiende eeuw, tijdens

²⁰ W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 7.1.

²¹ Ibidem, h. 7.3.

²² F. Grijzenhout, ‘De verbeelding van de Vrijheid in de Nederlandse kunst 1570-1870’, in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 271 en 281.

²³ C. Bruin, *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*, 1754, p. 62. Zie ook C. van der Haven, ‘Staats-Torheit oder Freiheitskampf? Die Revolte des Brutus auf der Amsterdamer und Hamburger Bühne’, in: U. Heinen e.a., *Welche Antike?*, 2001.

²⁴ C. Bruin, *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*, 1754, voorwoord.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Het was in de zeventiende eeuw gebruikelijk om de stadhouder als vrijheidsheld te vergelijken met Romeinse helden, maar ook vaderlandse helden zoals de Romeins-Bataafse held Claudius Civilis. Zie: H. Duits, ‘“De Vryheid, wiens waardy geen mensch te recht bevat” “Vrijheid” op het Nederlands toneel tussen 1570-1700’, in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 117-119. Over de stad-

het Tweede Stadhoudersloze Tijdperk, dus openlijk in een positief verband met een vroegere stadhouder. Iets wat meer dan een halve eeuw later lang niet meer zo vanzelfsprekend was.²⁷ Daarnaast spiegelt hij dit bewonderenswaardige gedrag aan de regenten van de Republiek, die ook als Brutussen de vrijheid moeten beschermen.²⁸

Als de oprichter Brutus in het vierde bedrijf, derde toneel een vlammend betoog over de vrijheid houdt, is het dus goed mogelijk dat Bruin daarmee refereert aan de Nederlandse Opstand en de leidende rol van Willem van Oranje daarin:

[Brutus] Vertoont zich voor u, om 't Gemeenebest van Romen
Te redden, en met kracht den moetwil in te toomen.
Ja, heden is 't den dag, verdrukte Burgery,
Dat gy u kunt ontslaan van uwe slaverny,
Gy hoeft om vry te zyn maar vry te willen weezen:
Schud af het lastig juk, waar hebt gy voor te vreezen?²⁹

Brutus profileert zich hier als de redder van de verdrukte burgerij, zoals Willem van Oranje het Nederlandse volk wilde bevrijden van de Spaanse onderdrukking. In zijn oproep positioneert Brutus de vrijheid tegenover de slavernij. Dit begrippenpaar kwam op deze manier al voor rond de aanloop naar de Nederlandse Opstand. Naast het begrip 'vrijheden', waarmee de bestaande rechten en privileges van de steden en gewesten werden bedoeld die de vorst had te eerbiedigen en handhaven, deed het begrip (oude) 'vrijheid' zijn intrede. Hiermee verwees men 'naar het ideaal van een politieke gemeenschap die gekenmerkt werd door zelfbestuur [en] door de aanwezigheid van vrije vergaderingen van steden en gewesten'.³⁰ Als tegenhanger van dit vrijheidsbegrip, gebruikt men de term 'slavernij' en daarmee samenhangend de term 'tirannie', zoals Brutus in dit voorbeeld ook doet.³¹ Brutus eindigt zijn oproep vervolgens met een belangrijke boodschap voor zijn toehoorders op het toneel en in het publiek. Om vrij te zijn, hoeft je het alleen maar te willen. Het recht om je te verzetten tegen tiranniek gezag, 'lastig juk', zoals de Spaanse overheersing, is evident.

houder als vrijheidsheld in de iconografie, zie: F. Grijzenhout, 'De verbeelding van de Vrijheid in de Nederlandse kunst 1570-1870', in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 253-286.

²⁷ Een ander en soortgelijk voorbeeld is *Brutus* van Feitama (1735). Hierin zijn de volgende regels van het oorspronkelijke treurspel van Voltaire: 'Arons, il n'est plus temps; chaque Etat a ses Loix,/ Qu'il tient de sa nature, ou qu'il change à son choix', met de regels: 'Die tyden zyn voorby. Elk landaart heeft zyn wet,/ Door erfrecht, door natuur of willekeur gezet', vertaald naar de toenmalige Nederlandse situatie met de erfstadhouder. In deze regels is het erfrecht een van de mogelijke neutrale opties die verder niet ter discussie staat. Eveneens ondenkbaar zo'n vijftig jaar later.

²⁸ Bruin was ook de schrijver van het treurspel *De dood van Willem van Oranje* (1721) waarin hij Willem van Oranje ook voorhield als voorbeeld voor de regenten van de Nederlandse Republiek. Zie: C. van der Haven, van der, 'Staats-Torheit oder Freiheitskampf? Die Revolte des Brutus auf der Amsterdamer und Hamburger Bühne', in: U. Heinen e.a., *Welche Antike?*, 2001.

²⁹ C. Bruin, *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*, 1754, p. 53.

³⁰ W.R.E. Velema, 'Het Nederlandse vrijheidsbegrip. Ter inleiding', in: Haitsma E.O.G. Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 5.

³¹ Ibidem.

In de jaren tachtig staat het stuk in 1781, 1782, 1786 en 1787 op het toneel. Een herdruk komt er niet meer, de laatste was in 1754, het voorwoord is dan nog intact gebleven. Was er een herdruk gekomen in deze jaren, dan was het voorwoord met de verwijzing naar de Brutus van Oranje als beschermer van de vrijheid ongetwijfeld weggelaten. Hoewel de verwijzing naar de stadhouder als vrijheidsheld nog steeds wel in gebruik was, was het motief vrijheid inmiddels geannexeerd door de patriotten en had het een anti-stadhouderlijke betekenis.³² De boodschap 'Schud af het lastig juk, waar hebt gy voor te vreezen?' was dan niet zozeer meer een verwijzing naar het principiële recht op verzet tegen een (externe) alleenheerser, maar een oproep om dit nu in de praktijk te brengen. En de alleenheerser naar wie hiermee wordt verwezen is niet meer de Spaanse koning, maar Nederlands eigen stadhouder, Willem V, een wezenlijk verschil.

Een aanwijzing voor een gewijzigde interpretatie van de treurspelen rondom Lucius Junius Brutus van regentenspiegel, waarbij Willem van Oranje als voorbeeld werd aangehaald, naar oproep aan het volk tot acuut verzet juist tegen de stadhouder, is te halen uit een toeschouwerreactie op een ander Brutus-stuk dat ook over Lucius Junius Brutus gaat, maar dan in zijn rol als vader: het treurspel *Brutus* van Haverkamp in navolging van Voltaire. De eerste druk van de toneeltekst dateert uit 1736 en herdrukken ervan komen uit in 1752, 1763 en 1785. Dit treurspel gaat over vader Brutus die zijn zoon Titus ter dood veroordeelt wegens verraad van de republiek. Hierin is dezelfde opzweepende republikeinse taal terug te vinden als in *Lucius Junius Brutus*: die van vrijheid versus slavernij/tirannie gezag en opofferingsgezindheid voor het vaderland.³³ De eerste opvoering ervan was in 1747, tien jaar na de eerste druk. Pas in 1783 leidde een opvoering ervan tot een publiekelijke reactie van een patriotse toeschouwer in de vorm van het pamflet *Dank-offer der vryheid* (zie ook hoofdstuk 6.2) waarin de acteurs werden gehuldigd vanwege hun acteerprestaties. Hilverdink floreerde in de rol van Brutus. Hij wist als Brutus op het juiste moment een 'bedaar-der toon' aan te slaan. Dit was bij de scène waarin Brutus oproept de goeden aan te sporen en de trouwlozen te doen 'beeven'. De pamfletschrijver trekt deze uitspraak direct door naar de eigen tijd in een voetnoot bij de tekst. Volgens hem hebben velen

³² Het toe-eigenen van vrouwe Vrijheid zoals zij voorkomt in de iconografie kent een ontwikkeling zoals Brutus doormaakte, die evenwel niet lineair loopt. Willem van Oranje werd regelmatig met het motief vrijheid geassocieerd, nog in 1783 in *De vrijheid* van J. Allart. Ook de andere Oranjes werden gezien als de beschermers van de vrijheid. Eind achttiende eeuw loopt daar een andere beweging doorheen: die van Vrijheid als anti-stadhouderlijk. Uiteindelijk slaagden de patriotten in de patriottentijd erin om 'door een consequent gebruik in woord en beeld [...] de Vrijheid tot een waarmerk van hun politieke handelen en hun politieke imago te maken'. Die patriotse Vrijheid was een actief, oppositioneel en strijdbaar figuur. Na 1795 wordt de Vrijheid ingezet als symbolisatie van de eenheid, waarna zij na 1800 letterlijk verdween uit het politieke landschap. Zie: F. Grijsenhout, 'De verbeelding van de Vrijheid in de Nederlandse kunst 1570-1870', in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 271 en 281.

³³ Bijvoorbeeld in het eerste bedrijf als vader Brutus door Valerius Publicola, zijn medeburgemeester, als volgt wordt aangesproken: 'Wy slaan op u alleen hier ons gezigt; ô Gy,/ Die 't eerst het juk verbrakt, van onze slaverny!/ Laat onze vryheit geen verdediging ontbreken;/ Haar Vader Brutus moet voor haar belangen spreken.' J. Haverkamp, *Brutus*, 1752, p. 3.

in de ‘jongste oorlog’ met Engeland namelijk trouwloosheid vertoond door landverraad te plegen. Hij verwijst hiermee naar de orangisten die zich volgens hem schuldig hebben gemaakt ‘aan een laaghartig verzuim, averechts oordeel, ja aan eene gevloekte winzucht’. Brutus, die wel ‘eene grondige kennis van de waarde der Vryheid’ had, is, zo wordt duidelijk, inmiddels een inspiratiebron geworden voor de vele burgers die zich hebben bewapend ‘om met *Brutus* veel eerder te willen sterven, dan zich in boeijens te laten slaan.’³⁴ De frase in de voetnoot is bijna letterlijk ontleend aan de woorden van Brutus op het toneel, die de pamfletschrijver in de lopende tekst citeert. Brutus zegt daar immers: ‘Geef ons geen boeijens, Goon! laat ons veel eerder sterven.’ Het *Dank-offer* maakt duidelijk dat het publiek deze ophitsende woorden in 1783 als een aanmoediging ziet zich te verzetten tegen de heersende ‘Heerschzucht’ van de stadhouder en het treurspel niet wordt begrepen als verwijzend naar een ‘Brutus van Oranje.’³⁵

Uit de interpretatie van het begrip vrijheid in dit pamflet komt dus naar voren dat Lucius Junius Brutus op het toneel als republikeins rolmodel is omhelsd door de patriotten, dat zijn republikeins handelen een remedie kan vormen tegen het stadhouderlijk gezag, waar hij eerder juist in verband werd gebracht met Willem van Oranje als Brutus-held. Het opmerkelijke daarbij is dat de taal in de toneeltekst niet veranderde. Vanaf het verschijnen ervan in druk tot aan de opvoeringen ervan in de jaren tachtig bleef de tekst ongewijzigd. Toch onderging dit treurspel in het patriottentijdvak blijkbaar een transformatie, want toen pas kreeg het, zoals blijkt uit het *Dank-offer*, deze revolutionaire nieuwe betekenis. Een betekenis die aansloot bij het veranderde concept vrijheid zoals gebruikt door de patriotten en die een permanente en actieve volkssoevereiniteit veronderstelde, die, als het moest, werd verdedigd met wapens.

Het treurspel rondom de oprichter Brutus kwam na de censuurperiode tijdens het herstel van het stadhouderlijk regime in 1795 niet meer op het toneel. Het treurspel rondom vader Brutus kwam wel weer terug op het toneel, net als de treurspelen rondom Cajus Gracchus en Nero. Hieronder (paragraaf 4.4 en 4.5) wil ik verder ingaan op deze treurspelen, met name op de treurspelen rondom Cajus Gracchus en Nero. Hiervan verschenen namelijk geheel nieuwe drukken, waarin de eigen tijd duidelijk een plaats had gekregen.³⁶ De traditionele republikeinse thematiek, zoals die te vinden is bij veel van de andere Romeins-republikeinse treurspelen, is hier aangevuld met een moderne en eigentijdse blik op de politieke gebeurtenissen. De setting is weliswaar Rome, maar dit is daarbij onmiskenbaar en nog evidentier dan bij de andere treurspelen, een metafoor voor de eigen tijd.

³⁴ Ibidem, p. 7.

³⁵ Ibidem, p. 6.

³⁶ Het gaat om *Cajus Gracchus* van P.J. Uylenbroek (navolging van het Franse stuk van M.J. Chénier) uit 1797 en *Epicharis en Nero*, ook van P.J. Uylenbroek (navolging van G.J. Legouvé) uit 1798.

4.4 Staatsvisie: de macht van het volk

Een van de kernthema's in de Romeins-republikeinse treurspelen is de verhouding tussen het volk en de machthebbers. Hoe de rol van het volk in de verschillende treurspelen wordt uitgewerkt en hoe dat vervolgens tot uiting komt op het toneel, geeft daarom inzicht in de veranderingen in de visie op de staat, de machthebbers en het volk. Voor de begrippen 'volk' en 'natie' heeft Van Sas in *De metamorfose van Nederland* al laten zien dat deze tussen 1763 en 1813 in Nederland flink in beweging waren.³⁷ Ook Velema heeft in *Republicans* gekeken naar de betekenisverandering in de jaren tachtig van de achttiende eeuw van bijvoorbeeld het begrippenpaar vrijheid-volk.

Ook op het toneel is het begrip 'volk' flink in beweging: de Romeins-republikeinse treurspelen leggen een interessante verschuiving bloot in de visie op het volk in de loop van de achttiende eeuw. Het volk wordt namelijk steeds dominanter en minder lomp. Een ontwikkeling die ook in de politiek plaatsvindt. Bij een vroeg toneelstuk, zoals het oorspronkelijke treurspel *Brutus en zyner zoonen* van Pieter Merkmán verwijst de auteur bijvoorbeeld slechts een aantal keer naar het volk. Het verschijnt voor het eerst in 1725 en is hoogstwaarschijnlijk niet in Amsterdam maar wel in Leiden, Delft en Haarlem opgevoerd.³⁸ In dit toneelstuk gaat het over de terdoodveroordeling door Brutus van zijn twee zoons die zich onder invloed van Tarquinius tegen hem hadden gekeerd. Brutus rept over het volk, als hij wil dat het stemt over de vraag of hij te streng handelt als hij zijn zoons ter dood veroordeelt. In de daaropvolgende scène onthult Brutus slechts de conclusie: het volk wil dat Brutus rechtsprekt. Het volk laten stemmen moet in dit treurspel dan ook vooral worden gezien als het voldoen aan de eis van het historisch decorum.³⁹ De normen en zeden van de republiek Rome ten tijde van Brutus moesten zo waarheidsgetrouw mogelijk worden weergegeven. Vandaar ook dat Brutus op het einde van het treurspel de burgers oproept om een nieuwe burgemeester te kiezen. Dit is in overeenstemming met de politieke gewoontes en de politieke invloed die Romeinse burgers hadden.

Wanneer in dit toneelstuk verder over het volk wordt gesproken, is dat bij monde van Kollatina, de dochter van Kollatyn (Collatinus). Kollatyn is samen met Brutus burgemeester van Rome. Hij twijfelt over de terdoodveroordeling van de overlopers. Als het volk zijn woede daarover laat blijken aan hem, refereert zijn dochter Kollatina aan het volk als 'dolhoofdige Gemeen' en 'morrend Graauw'.⁴⁰ Even later hoort ze woest geschreeuw buiten en schrikt, want ze is angstig dat 'het driftig volk' haar vader wat aan zal doen.⁴¹

³⁷ N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland*, 2004, p. 113-115.

³⁸ Zie opmerking [75] op p. 192 van: A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001.

³⁹ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 174.

⁴⁰ P. Merkmán, *Brutus en zyner zoonen*, 1725, p. 79-80.

⁴¹ Ibidem.

In het eveneens oorspronkelijke treurspel *L. Junius Brutus. Vaderlyke gestrengheit, of vryheid waardiger als bloed* uit 1725 is een soortgelijke visie op het volk terug te vinden.⁴² Daar is het 'blind gemeen' makkelijk voor de gek te houden en goedgelovig.⁴³ Ook in *Lucius Junius Brutus, of de grondlegging der Roomsche vryheid* (1710) van Claas Bruin, vraagt Brutus zich af wat de waarde is van de mening van het volk. Nadat hij Rome heeft behoed tegen de medestanders van Tarquinius, kiest het volk hem als burgemeester, maar ook Collatinus die eerder nog samenspande met de consorten van de vijand Tarquinius. Brutus is hierover ontdaan, want Collatinus werd 'gist'ren nog zo fel van ieder [...] gehaat' dat hij zich afvraagt 'wat is de gunst van het graauw [dan] een swakke toeverlaat?'.⁴⁴ De reactie van het volk is dus uiterst veranderlijk en daarom niet serieus te nemen. Ook dit treurspel is een oorspronkelijk stuk. Opvallend is dat het volk in dit toneelstuk mogelijk werd verbeeld op het toneel, overigens zonder dat het spreekregels heeft of werd aangesproken: in de *dramatis personae* staat namelijk 'Gevol van Romeinen en Collatiners' opgenomen. Vanaf het vijfde bedrijf, derde toneel is er een 'groot gevolg' of 'gevolg' aanwezig. Bijvoorbeeld wanneer Brutus de aan hem aangeboden 'Opperheerschappy' afwijst en hij zich aanbiedt als burgemeester, mits er naast hem nog iemand wordt gekozen. Naar alle waarschijnlijkheid waren dit zwijgende personages.

In de Brutus-stukken van Haverkamp en Feitama (opgevoerd vanaf 1746 en gebaseerd op een toneelstuk van Voltaire) zijn de negatieve betekenistoekenningen aan het volk, zoals in de eerdere Brutus-stukken, ook te vinden. In dit geval bij monde van de vijanden van de Romeinse republiek: Aruntius en Tarquinius. Volgens Aruntius, de afgezant van Tarquinius, is het volk wild en niet te leiden. Het laat zich alleen sturen door woede en 'dreigt en vreest, regeert, en dient op éénen dag.' Brutus echter reageert hierop door te zeggen dat Aruntius met meer achting over de burgers van Rome moet spreken. De raad tegen wie Aruntius spreekt, verbeeldt het 'deugzaam Volk' dat hij versmaadt.⁴⁵ Ook op andere momenten in het treurspel geeft Brutus te kennen voor het volk te spreken. Hier is dus al een genuanceerdere visie op het volk terug te vinden. Bovendien geeft dit treurspel enig inzicht op de mogelijke verbeelding van personages op het toneel: vergeleken met het Franse origineel van Voltaire valt namelijk op dat er regelmatig veel meer personages op het toneel aanwezig zijn.⁴⁶ In dit treurspel gaat het dan weliswaar om bondeldragers, lijfwachten en gevolg, waarmee de vertrouwelingen worden bedoeld, toch kan deze aanpassing wijzen op een Nederlandse toneelpraktijk waarin 'drukte' op het toneel niet werd geschuwd, zoals ook bleek uit *Lucius Junius Brutus, of de grondlegging der Roomsche vryheid* (1710) van Claas Bruin, waar in verschillende scènes een (groot) gevolg aanwezig is.

42 [R. van Leuve], *L. Junius Brutus. Vaderlyke gestrengheit, of Vryheid waardiger als bloed*, 1725.

43 Ibidem, p. 27.

44 C. Bruin, *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*, 1754, p. 63.

45 J. Haverkamp, *Brutus, treurspel*, 1752, p. 4.

46 Met dank aan drs. Denise Conradi die het treurspel *Brutus* van Haverkamp en Feitama met het origineel van Voltaire heeft vergeleken.

Een ander voorbeeld is *De dood van Cesar* van Charles Seville, een navolging van het treurspel van Voltaires *La mort de César* (eerste druk 1740). Hierin is het 'lichtge-loovig Volk, zo wuft en week van aart' onvoorspelbaar. Je weet nooit of het zich voor of tegen je verklaart, aldus Marcus Junius Brutus.⁴⁷ Inderdaad is het volk eerst nog op de hand van Cassius (raadsheer) die de moord op Caesar verdedigt door het volk erop te wijzen dat hij hen onderdrukte. Al snel draaien de rollen om wanneer Antonius (burgemeester) het volk toespreekt en de moord op Caesar verfoeit. Hij krijgt het volk volledig op zijn hand, dat nu de moordenaars van Caesar wil straffen. Pas als Antonius het volk op zijn hand heeft gekregen, blijkt zijn laatdunkende opvatting over '[d]it onstandvastig Volk, zo weiflend van gevoelen.' Hij heeft het volk, zo blijkt nu, alleen gebruikt om Caesar te wreken en zelf op de troon te kunnen klimmen.⁴⁸ Het volk is in dit toneelstuk opvallend genoeg weergegeven door personages als 'een romein', 'een der romeinen' en 'een ander romein'. Het enige andere onderzochte treurspel dat het volk echt als personage heeft, is het treurspel *Cajus Gracchus* van Pieter Uylbroek in 1797 verschenen, waarover verderop meer.

Hoewel de 'romein' in *De dood van Caesar* als personage optreedt, is de betekenis die aan het volk wordt toegekend nog steeds dezelfde: onstandvastig, twijfelend, lichtgelovig en week, maar ook gevaarlijk (driftig) en bedreigend. Deze dubbele, maar negatieve, opvatting over het volk is niet voorbehouden aan het begin van de achttiende eeuw; ze is ook al te lezen in literaire, filosofische en politieke teksten uit de zeventiende eeuw. Daarin wordt aan de ene kant de nadruk gelegd op het gevaar van het volk als politieke actor, omdat het niet over de intellectuele en morele capaciteiten zou beschikken die hiervoor nodig zijn. Hierdoor kan het een ongewenste en niet te controleren macht vormen. Aan de andere kant is er de nadruk op het volk als een makkelijk te beïnvloeden entiteit en daarmee een willig slachtoffer van politieke macht en politiek misbruik.⁴⁹

Een van de visies op het volk die uit de hierboven aangehaalde toneelstukken blijkt, is inderdaad die van het volk als wispelturig, baldadig en redeloos. Het is onvoorspelbaar, makkelijk te beïnvloeden en heeft op zijn zachtst gezegd een twijfelachtig beoordelingsvermogen. Belangrijke (staats)zaken zijn het volk niet toevertrouwd. Die moeten anderen voor het volk verrichten en daarmee is het overgeleverd aan de *goodwill* van de bestuurders. Daar tegenover staat een opmerking van Brutus in *Brutus* van Haverkamp over dat het volk deugdzaam is en de raad voor zijn roem schatplichtig aan het volk. Wellicht de reden dat dit treurspel ook nog na 1795 op het toneel verschijnt?

In andere treurspelen (allemaal navolgingen), zoals *Britannicus* van Johannes de Canjoncle, *Cato of de ondergang der Roomsche vryheid* van Herman Angelkot jr. en Pieter Langendijk en *De dood van Nero* van Johannes Haverkamp, komt het volk niet

⁴⁷ [C. Seville], *De dood van Cesar, treurspel*, 1740, p. 43.

⁴⁸ Ibidem, p. 64.

⁴⁹ I. Leemans, '“This Fleshlike Isle”: The Voluptuous Body of the People in Dutch Pamphlets, Novels, and Plays, 1660-1730', in: M.C. Jacob en C. Secretan (ed.), *In Praise of Ordinary People*, 2013, p. 181-202.

of nauwelijks voor. Deze toneelstukken volgen de classicistische leer, met verheven personages rond – in het geval van *Britannicus* en *Nero* – een koninklijk hof in Rome en met een vrij strikt opgevolgde eenheid van tijd en plaats. Als er al over het volk wordt gesproken, is dat alleen in passieve zin. Bijvoorbeeld als in *Britannicus* staat dat het volk Narcissus uit elkaar scheurt.⁵⁰ Of als in *Cato of de ondergang der Roomsche vryheid* een gedeelte van het volk samenzweert tegen Cato, maar afdruipt nadat hij het volk confronteert met zijn ondankbaarheid en het bezoedelen van de vrijheid.⁵¹ In *De dood van Nero* refereert Nero af en toe aan het volk en op het einde van het treurspel komt het, zo vertelt een van de toneelpersonages, samen met de raad in opstand. Over het volk wordt dus alleen heel af en toe gesproken door de toneelpersonages op het toneel.

Als laatste voorbeeld van de vroeg achttiende-eeuwse opvatting over het volk noem ik *De dood van Cajus Gracchus* van Lucas Pater – in navolging van Marie Anne Barbier (eerste druk en première 1733). Hierin wordt ook naar het volk verwezen door de toneelpersonages, maar dan veelvuldig.⁵² Niet verwonderlijk want Gracchus en zijn moeder leiden de opstand onder het volk. Het volk is gezaghebbend voor hen. Gracchus wil zich daarom eigenlijk niet laten afleiden door de liefde van Licinia. Zij is de dochter van Opimius, de burgemeester van Rome, die tegelijkertijd behept is met een drift om alleenheerser te zijn. Het ‘vergramt en spoorloos Volk’ komt uiteindelijk in opstand tegen de heersende macht, zo blijkt uit de woorden van Maximus, de vertrouweling van Opimius.⁵³ Het keert zich plots ook tegen Gracchus die op het laatst toch voor het behoud van Opimius is. Het volk wil Gracchus vermoorden, waardoor hij de hand aan zichzelf slaat. Het imago van het volk is daarmee ambigu: het is de enige gezaghebber, maar het kan ook spoorloos en gewelddadig reageren. Het laat zich ophitsen. Hoe beïnvloedbaar is het volk eigenlijk?

Dat in de vroeg achttiende-eeuwse toneelstukken het volk niet of nauwelijks een rol speelt en dat, als er over het volk gesproken wordt het met een negatieve lading is, geeft aan dat het volk nog helemaal niet gezien wordt als een partij die een daadwerkelijke invloed op het politieke proces zou moeten hebben. Maatschappijkritiek richt zich in de eerste helft van de achttiende eeuw vooral op de (on)wenselijkheid van een stadhouder en niet op de onwenselijkheid van de marginale rol van het volk in het bestuur. Zonder stadhouder is Nederland een bewonderenswaardige republiek, met stadhouder niets anders dan een monarchie met alle bekende valkuilen. De positie van Nederland als een republiek blijft in deze tijd onaangetast, ook al heeft het volk in de praktijk alleen een theoretische invloed op de politiek, doordat een beperkt aantal ambten niet erfelijk is.⁵⁴ Dit alles verandert in de Patriottentijd. In de Patriottentijd

50 [J. de Canjoncle], *Britannicus, treurspel*, 1729, p. 67-68.

51 H. Angelkot jr., P. Langendijk en H. de Wolff, *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid; treurspel*, 1715, p. 45.

52 [Lucas Pater], *De dood van Cajus Gracchus*, 1733.

53 Ibidem, p. 70.

54 W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 2.

wordt het volk steeds meer inspraak toegedicht. Waar in het begin van de achttiende eeuw de Republiek door iemand als De Beaufort (een republikeins regent en pensio-naris) nog wordt geroemd om haar democratische potentieel: er zijn politieke amb-ten die niet-erfelijk zijn en waar theoretisch gezien iedereen die dat wil aanspraak op kan maken, is dit voor de patriotten anno 1780 lang niet genoeg.⁵⁵ Zij willen het volk veel meer directe invloed geven op de regering van het land. Daartoe combineren zij Rousseaus opvattingen over het natuurrecht (iedereen is gelijk en iedereen heeft recht op vrijheid) met Lockes principiële verzetrecht tegen een soeverein tot zij tot de geradicaliseerde opvatting komen dat het volk het fundamentele recht heeft om her-vormingen door te voeren, soeverein is en dat deze soevereiniteit onoverdraagbaar is.⁵⁶ Dit soort verlichte opvattingen en denkbeelden waren 'bekend en bepalend voor het denken van de revolutionairen, die steeds probeerden om de uitwerking van ver-lichte en republikeinse idealen in te passen in een nationaal vertoog'.⁵⁷

Het vaststellen van volkssoevereiniteit was echter gemakkelijker dan de (prakti-sche) uitvoering ervan. Een logisch voortvloeisel hieruit: de directe democratie, acht-ten de patriotten van de jaren tachtig praktisch onuitvoerbaar. Net zoals Rousseau, bij wie het ging om het principe dat alle wetgeving aan het volk toegeschreven moet kunnen worden, ook als dat volgens een representatieve democratie ging. Die vorm, waarbij de burgers hun vertegenwoordigers eens in de zoveel tijd kozen, had overi-gens niet zijn voorkeur: dit gaf eigenlijk te weinig politieke zeggenschap.⁵⁸ De nieuwe invulling die de patriotten gaven aan het concept politieke vrijheid, betekende de ac-tieve participatie van burgers in de politiek. Deze volkssoevereiniteit was volgens de patriotten onvervreemdbaar, maar kon toch tijdelijk worden toegekend aan zelfge-kozen vertegenwoordigers. Deze vertegenwoordigers droegen vervolgens de verant-woordelijkheid voor de uitoefening van de soevereiniteit die altijd bij het volk bleef liggen. De staatsvorm die de patriotten het meest geschikt en werkbaar vonden om het oude politieke bestel te vervangen, was dan ook een representatieve democratie.⁵⁹

⁵⁵ W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 3.2. Voor meer informatie over Levinus Ferdinand de Beaufort zie: R. Melchers, *De Beaufort*, 2014.

⁵⁶ S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, p. 62; W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 6.1. In zijn, ook in Nederland, zeer bekend geworden boek *Het maatschappelijk verdrag* (*Du contrat social*, 1762) ziet Rous-seau het maatschappelijk verdrag als een contract gesloten op basis van volstrecte gelijkheid en weder-kerigheid. Ieder individu geeft alles wat hij heeft aan de gemeenschap en de gemeenschap aanvaardt vervolgens ieder afzonderlijk individu als lid van de gemeenschap. Dit is het volk, de republiek of het po-litiek lichaam volgens Rousseau. Die fundamentele gelijkheid is een opmaat naar het volk als soevereine macht, waarbij wel als kanttekening geldt dat eenieder actief aan die macht deelneemt en niemand ervan wordt uitgesloten. Zie: J.J. Rousseau, *Het maatschappelijk verdrag*. Vertaling B. van Roermund e.a., 2015. Het verzetrecht als zodanig is overigens al veel ouder en lag ten grondslag aan de Nederlandse Opstand – had middeleeuwse wortels. Zie: F. Kern, *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter: zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie*, 1954.

⁵⁷ M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, p. 206.

⁵⁸ J.J. Rousseau, *Het maatschappelijk verdrag*. Vertaling B. van Roermund e.a., 2015, p. 25.

⁵⁹ W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 6.2. De opvattingen van de patriotten over volkssoevereiniteit zoals hierboven weergegeven vonden hun weerslag in een belangrijk document: de *Grondwettige Her-stelling van Nederlandsch Staatweezen* (1785-1786).

Deze ideeën kregen een verdere uitwerking na 1795 in de Bataafse tijd, nadat in 1787 met de inval van Pruisen een plotseling einde was gekomen aan de patriotten-tijd. De Bataafse Republiek in opbouw bracht nogal wat discussie teweeg tussen de onderlinge partijen. Verschillende hervormingen zoals de eenheidsstaat, het staatsburgerschap, de grondwet en de gekozen volksvertegenwoordiging, werden doorgevoerd, maar niet zonder slag of stoot. De vraag bijvoorbeeld wat nou precies de invloed van het volk moest zijn, was niet eenduidig te beantwoorden. Het was voor de Bataven wel duidelijk dat de burgers inspraak moesten hebben op wie hen vertegenwoordigden. Om dat te bereiken werd een kiessysteem aangewend, waar alle stemgerechtigden per stad of dorp tijdens de grondvergadering konden stemmen op een zogenaamde kiezer. De kiezers waren dan weer verantwoordelijk voor het kiezen van een representant uit hun midden.⁶⁰

Er is veel te zeggen over het democratische gehalte van deze verkiezingen, aangezien er nog steeds veel groepen waren uitgesloten van het stemrecht. Maar daar staat tegenover dat de 20% die nu wel mocht stemmen, een aanzienlijk hoger percentage was dan voorheen. Buiten deze verkiezingen om, mocht het hele volk te allen tijde petitie indienen en werden er referenda gehouden. Bijvoorbeeld bij het aannemen van de constitutie of staatsregeling in 1798. Omdat die de wil van het volk vertegenwoordigde, moest het volk ermee instemmen.⁶¹ In een korte tijd had het volk dus veel meer politieke invloed gekregen dan het daarvoor gewend was.

In de Romeins-republikeinse treurspelen die dateren van na 1795 is allereerst de invloed van Rousseau duidelijk merkbaar. Bijvoorbeeld in de opvolger van *De dood van Cajus Gracchus*: het treurspel *Cajus Gracchus* uit 1797. Dit van oorsprong Franse treurspel uit 1793 van M.J. Chénier was door de patriotse Pieter Uylenbroek in het Nederlands vertaald. Het was een van de meest bediscussieerde toneelstukken van de Franse Revolutie.⁶² De keuze voor het vertalen van juist dit treurspel, was dus een welbewuste. Uylenbroek verraadt er op zijn minst zijn eigen politieke opvattingen mee, maar heeft naar alle waarschijnlijkheid ook willen aansluiten bij de wensen van het publiek. Als hij niet dacht dat dit aan zou slaan bij het publiek, had hij het namelijk niet vertaald. Dit treurspel geeft daarom ook een inkijk in welke politieke thema's leefden binnen de nieuwe Bataafse Republiek.

Het onderwerp van dit treurspel is hetzelfde als dat van zijn voorganger: het verzet van Cajus Gracchus (pleitbezorger van het volk) tegen de raad van Rome en zijn uiteindelijke dood. De uitwerking is echter zo verschillend, dat de twee treurspelen behalve het delen van hetzelfde onderwerp niet veel meer gemeen hebben. Zo is in *De dood van Cajus Gracchus* veel ruimte gegeven aan het thema liefde. Cajus Gracchus voert een innerlijke strijd om zichzelf en de liefde te overwinnen en in te zien dat het

⁶⁰ M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, 94-105.

⁶¹ M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, 94-120.

⁶² C. Feilla, *The Sentimental Theater of the French Revolution*, 2013, p. 50. Maar niet per se de populairste: 'Patriotic and national tragedies were vastly outperformed by sentimental dramas and comedies,' zie p. 3-4.

landsbelang (de republiek) voorrang heeft boven zijn persoonlijke belang (liefde). In Uylenbroeks *Cajus Gracchus* daarentegen is het thema liefde nagenoeg geheel naar de achtergrond verdwenen. Dit treurspel is doorspekt met echo's van de dan heersende politieke retoriek en filosofie, zoals het fundamentele gelijkheidsdenken geformuleerd door Rousseau dat van invloed was op de positie van het volk.

Een sprekend voorbeeld van de Rousseauiaanse invloed is te vinden in het derde bedrijf, tweede toneel. Op dat moment discussiëren Cajus Gracchus en Opimius (burgemeester/raadsheer van Rome) over 'gelijkheid'. Opimius noemt gelijkheid 't ydelst woord ooit in een taal gevonden', volgens hem bewijst de menselijke natuur dat 'een slaaf, een moordenaar, een roover, dien we ontwyken' niet de gelijken zijn van een 'Brutus, Scevola, Emilius'. Volgens hem is er een eindeloos onderscheid tussen mensen dat bovendien overal te zien is, want 'de arme is in elk land des ryken onderdaan'. Gracchus reageert daarop in woorden die sterk doen denken aan de politieke filosofie van Rousseau:

De leden van een' staat, aan éénen band gehecht,
En, vóór de wet, gelyk, bezitten 't zelfde recht.
Natuur, die ernstig wil dat wy den dwang verbannen,
Schiep alle menschen vry, schiep slaven noch tirannen.
Gelykheid is 't gewrocht van haar weldoende hand,
En vryheid heeft ze ons hart voor eeuwig ingeplant:
Geen raad heeft recht dit pand aan andren af te dwingen:
't Is 't heilig eigendom van álle stervelingen:
De goede hemel schonk 't aan állen onbepaald,
Gelyk de gouden zon, die all' wat leeft, bestraalt.⁶³

Het volk, de leden van een staat, zijn fundamenteel en bij wet gelijk aan elkaar. Deze vrijheid zit ingebakken in het mensdom; het is een natuurrecht, dat zich niet beperkt tot de rijken of de edelen. Het behoort aan 'allen onbepaald'. Waar is het dan misgegaan tussen volk en machthebbers volgens Gracchus? Waar het 'vorstlyk volk' eigenlijk soeverein behoort te zijn, want het is alleen uit het volk dat Opimius 'magt en grootheid ryzen', is het nu 'slechts vorst in naam'.⁶⁴ In dit treurspel voert het radicaal gelijkheidsvertoog, zoals bekend uit het politieke discours van de achttiende eeuw, dus de boventoon. Het vormde een zeer belangrijk aspect binnen het politieke denken van de Bataven en was inherent van invloed op de visie op het volk. Dat is ook te zien in *Cajus Gracchus*: het volk heeft hierin een fundamenteel andere rol gekregen in vergelijking met de vroeg Romeins-republikeinse treurspelen. Het volk is namelijk tot een van de sleutelpersonages geworden, doordat het een groot deel van het treurspel letterlijk op het toneel staat. Het heeft een aanzienlijke rol in het tweede bedrijf en ook wat spreekregels in het eerste en derde (en tevens laatste) bedrijf. Dit treur-

⁶³ P.J. Uylenbroek, *Cajus Gracchus, treurspel*, 1797, p. 40.

⁶⁴ Ibidem, p. 21 en 39 en 16.

spel wijkt daarmee ook af qua vorm: in plaats van de traditionele vijf bedrijven, zijn er drie.

Met de representatie op het toneel van het personage volk, heeft het een eigen stem én een eigen wil gekregen. Het volk uit *Cajus Gracchus* is niet te vergelijken met de zwijgende personages die mogelijk het volk verbeelden in *Lucius Junius Brutus, of de grondlegging der Roomsche vryheid* (1710) van Claas Bruin of de allegorische ‘romein’ die aanwezig was in *De dood van Cesar* uit 1740 van Sebillé/Voltaire. Deze ‘romein’ had uitsluitend helemaal aan het einde van het treurspel op het toneel wat spreekregels. Hij was weliswaar een representant van het volk, maar van een duidelijke eigen wil was nog geen sprake. Hij waaide met alle winden mee en was meer een echo van degene die hem toesprak, dan een eigen personage met een eigen mening. Qua beeldvorming paste deze Romein nog helemaal binnen het plaatje van lichtgevolg en week volk.

In *Cajus Gracchus* is het volk veel structureler aanwezig op de planken. We weten helaas niet hoeveel ‘volk’ er letterlijk aanwezig was op het toneel. Het gebruik om het toneel goed te vullen zoals bleek uit *Lucius Junius Brutus, of de grondlegging der Roomsche vryheid* (1710) van Claas Bruin en de Brutus-stukken van Haverkamp (en Feitama), kan erop duiden dat het volk in *Cajus Gracchus* minimaal bestond uit meerdere toneelspelers, of toch tenminste één toneelspeler die het woord voerde en die verder werd bijgestaan door verschillende zwijgende personages. Wat we in elk geval wel weten, is dat het volk in dit treurspel niet meer voldoet aan het – voorheen overheersende – negatieve beeld van onstandvastig, week, blind, maar tegelijkertijd wild en niet te leiden. Het volk luistert achtereenvolgens naar Drusus, Opimius en Gracchus die vanaf een spreekgestoelte hun uiterste best doen, om het volk te overtuigen van de legitimiteit van de raad (Drusus/Opimius) en het verraad door de raad (Gracchus). Gracchus spreekt het volk toe als bestaande uit weldenkende en redelijke burgers, die na het aanhoren van de verschillende argumenten, de juiste beslissing kunnen nemen over achter wie ze zich moeten scharen. De invloed van de politieke emancipatie van het volk en het gelijkheidsdenken op het politieke proces is met dit treurspel letterlijk zichtbaar geworden op het toneel. Tegelijkertijd zal deze fundamenteel nieuwe representatie van het volk op het toneel invloed hebben gehad op hoe men dacht over de eigen rol binnen het politieke proces.⁶⁵ Dit was mogelijk

65 Ook in het Romeins-republikeinse treurspel *C. Mucius Cordius, of De verlossing van Rome* uit 1795 van Rhijnvis Feith komt het volk als personage voor. Dat viel niet in de smaak bij de recensent van *De Amsteldamsche nationale Schouwburg* die in zijn stuk ook andere treurspelen noemt waarin het volk als personage optreedt: ‘Mr. R. Feith tracht, in zyn voorbericht, de invoering van het volk als iets nieuws en iets schoons te doen voorkomen. Nieuw, is het in het geheel niet: in den *Edipus*, in *De dood van Cesar*, van Voltaire, in *Het beleg van Leyden*, van onze groote dichteres Van Merken, is dit reeds gedaan: schoon, is het noch minder, ten minste zo als Mr. R. Feith dit gedaan heeft: zyne hoofdpersoon heeft geen belang, hoe genaamd, verwekt, en met eene koele onverschilligheid is het volk aangehoord; nimmer hebben wy noch een stuk gezien, waarin de hoofdpersoon, die in het geheele stuk werken moet, byna de alerleklinste rol uit het geheele stuk heeft, en de acteur, die voor het volk spreekt, zal weinig denken dat hy de rol van den hoofdpersoon in dit stuk heeft uitgevoerd. Zie: [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*, nummer 2. In *De dood van Edipus* (Sofokles nagevolgd door Bilderdijk in 1789) komt het

omdat de positieve representatie van het volk op het toneel de toeschouwer identificatiemogelijkheden bood, die hij niet had in de vroeg Romeins-republikeinse treurspelen. Het burgerlijk drama had de burger al eerder een spiegel in handen gegeven. Het Romeins-republikeinse treurspel bood die mogelijkheid nu ook, met de representatie van het personage volk op het toneel en doordat het in plaats van over 'verheven' personen in deze treurspelen ging over mannen die het volk een warm hart toedroegen, zoals in *Brutus* van Voltaire/Haverkamp en in *Cajus Gracchus* van Uylenbroek.

In deze periode verschijnt ook het treurspel *Epicharis en Nero* (1798), een navolging van *Epicharis et Néron* uit 1794 van G.J. Legouvé, wederom vertaald door Pieter Uylenbroek. Het valt in de eerste plaats op door de hoge mate van geweld die wordt ingezet om de tiran af te zetten. Uiteindelijk sterft Nero zelfs op het toneel. Hier ligt een direct verband met de actuele politieke situatie in Frankrijk. Een jaar voor het verschijnen van dit treurspel in Frankrijk, was Lodewijk XVI door de Nationale Conventie immers veroordeeld tot de dood en onthoofd. Het stuk deed dus deels dienst als rechtvaardiging van de dood van de voormalige koning, maar meer algemeen als rechtvaardiging van gewelddadig verzet tegen tirannen. Op die manier was het ook van toepassing op de Nederlandse situatie, waar Willem weliswaar niet onthoofd, maar wel afgezet was. Dat het volk in dit stuk een constructieve rol zal spelen, blijkt uit de openingsscène waarin Piso (de burgemeester) een gesprek voert met Epicharis, die in opstand wil komen tegen Nero. Epicharis wil het volk hiertoe mobiliseren, maar denkt dat zij daarvoor geen medestanders zal vinden. Volgens haar is het Romeinse volk laf en lamgeslagen door twee eeuwen slavernij. Piso vraagt zich daarop af of, als dit echt waar is, zij wel in hun recht staan om samen in opstand te komen tegen Nero? Gelukkig weet hij dat er nog genoeg mensen zijn onder de burgerij op wie ze kunnen rekenen. Maar de boodschap is evident: een opstand moet breed gedragen worden; alleen het volk heeft het recht een soevereine vorst af te zetten.

In het vierde bedrijf loopt het bijna mis. Piso komt erachter dat Nero weet wie twee van de samenzweerders zijn. Een aantal handlangers is nu bang en wil vluchten. Piso spreekt ze echter bemoedigend toe. Ze moeten nu juist in actie komen:

Verr' van den slag te ontgaan, gaat zélf u openbaren:
Vliegt yllings naar de markt. 'k Zal alles onderstaan:
Ik styg ten spreekgestoelte, en klaag den dwingland aan,
'k Zal dondren tegen 't volk: 'k vertoon hen Romes banden,
En doe den haat en toorne in aller hart ontbranden.
Zy volgen me allen na door de eêlste drift geleid,
En onzer vrinden moed schoort onze dapperheid.⁶⁶

volk als dusdanig niet voor, wel een 'rei van Atheensche grijsaarts'. In *Het beleg der stad Leyden* van Lucretia van Merken uit 1774 komt bij de dramatis personae 'het muitend volk' voor, maar in het toneelstuk heeft het geen spreekregels. Het werd mogelijk op het toneel verbeeld door zwijgende personages. Wel komen er vijf burgers als personages voor in het vierde toneel van het vierde bedrijf.

⁶⁶ P.J. Uylenbroek, *Epicharis en Nero, treurspel*, 1798, p. 62.

Uiteindelijk moet het volk niet alleen de opstand steunen, zoals bleek uit het eerste bedrijf, maar er ook 'door de eêlste drift geleid' een actieve rol in vervullen. Helaas wordt Piso al opgepakt, voordat hij op marktveld het volk kan toespreken en mobiliseren voor de opstand. Toch komt het volk in actie als Piso en zijn handlangers gevangen zijn genomen. Tigellyn (Tigellinus), de rechterhand van Nero, leidt ze geboeid door het 'morrend volk' heen. Piso, die de woede van het volk ziet over zijn gevangenschap, neemt deze gelegenheid eindelijk te baat om zijn burgers aan te spreken als 'rechtschapen heldenzielen'. Hij roept ze op zijn boeien te verbreken, zodat hij 'Romes juk' kan vernielen. Het volk doet dat en Piso nodigt de omstanders uit naar de markt te gaan alwaar hij ze toespreekt en 'dondert' tegen Nero. Het heeft het gewenste effect, want 'zyn taal verhit het volk: het wapent zich, vol woede.' Tigellyn wil zich 'voor hun slagen hoedde'. Hij gaat terug naar het hof, verzamelt daar al het krijgsvolk en stort zich op de muiters, die daarop nog bozer worden. De stand van zaken op dat moment: 'het marktveld is [] één slagveld voor onze oogen.'⁶⁷

Was in het toneelstuk *Brutus en zyner zoonen* de rol van het volk beperkt tot het voldoen aan het historisch decorum, in *Epicharis en Nero* gaat het verder dan dat. Waar in *Brutus en zyner zoonen* het volk achter de schermen werd geraadpleegd en slechts de uitkomst van een stemming werd meegedeeld door Brutus, wordt in *Epicharis en Nero* het volk direct toegesproken door Piso op het marktplein. Kunnen we de reactie van het volk zien, dat woedend is door zoveel onrecht. Hier wordt een actief participerende rol van het volk verwacht in het afzetten van de tiran. Het volk vormt geen eigen personage zoals in *Cajus Gracchus*, maar het is zeker aanwezig en van cruciaal belang voor het verloop van de revolutie.

4.4.1 De introductie van het spreekgestoelte op het toneel

Een ander opvallend gegeven in de treurspelen *Cajus Gracchus* (1797) en *Epicharis en Nero* (1798) is de vorm waarin de politieke boodschap wordt gebracht op het toneel. Dit gebeurt namelijk door het volk expliciet toe te spreken vanaf een publieke plaats als het marktplein of vanaf een spreekgestoelte. Bij de uitvoering van *Cajus Gracchus* wordt het spreekgestoelte ook daadwerkelijk op het toneel gebracht in het tweede bedrijf.⁶⁸ Het is vanaf deze plek dat de verschillende belanghebbenden (Gracchus, Opimius, Drusus) het volk toespreken. Gracchus spreekt over zijn plannen: al het rangverschil afschaffen en gelijkheid voor de Romeinse burgers. Hij wil de zittende raad afzetten. Opimius en Drusus verdedigen de raad en de koningen juist. Om de beurt beklimmen Gracchus, Opimius en Drusus het spreekgestoelte om het volk te overtuigen van hun gelijk. Het volk geeft een reactie op wat het hoort. Het is niet on-

⁶⁷ Ibidem, p. 70.

⁶⁸ Dat bedrijf opent met de volgende decoraanwijzing: 'Gedurende dit en het volgende bedrijf, verbeeld het tooneel het openbare marktveld, te Rome. Het spreekgestoelte staat in het midden. Men ziet het kapi-tool, lusthoven, paleizen, en den Tiber.' P.J. Uylenbroek, *Cajus Gracchus, treurspel*, 1797, tweede bedrijf.

gevoelig voor de retoriek van de mannen en gaat aanvankelijk met de verschillende argumenten van de verschillende sprekers mee. Uiteindelijk is het Gracchus die de juiste argumenten heeft en het volk overtuigt van alle misstanden tot dan toe. Het volk heeft niet langer een twijfelachtig beoordelingsvermogen, maar kan op basis van argumenten de juiste keuze maken. Als de volle verlichtende waarheid bij het volk binnenkomt: het is bedrogen en beknot, het heeft ellende moeten ondergaan, terwijl de raad zichzelf heeft verrijkt, ontsteekt het in woede. Het wil zich wreken op de raad. Gracchus spreekt het volk dan weer met succes toe:

Hou stand! Wee hem, die bloed doet stroomen!
 't Zal op 't misdadig hoofd wraanschreeuwend nederkomen.
 'k Eisch wetten, en geen bloed. Neem uwe deugd in acht.
 Romeinen zouden door Romeinen zyn geslacht!
 Ach, dat eer door den raad de onschuldige offers sneven!
 Laat ons menschlievend zyn; laat hén in gruwlen leven.⁶⁹

Gracchus legt de nadruk op de menselijkheid, op het belang van wetten boven bloed vergieten. Dit past bij de gebeurtenissen op dat moment in Frankrijk, maar ook bij die van de Bataafse Republiek. Het 'bloedvergieten' was voorbij, want de stadhouder was verdreven. Het was nu hoog tijd dat er nieuwe wetten werden vastgesteld in de vorm van een nieuwe constitutie, die vooralsnog op zich liet wachten.

Het volk keert daarop – na de begrijpelijke overmanning door wraak- en woedegevoelens – weer terug naar de redelijkheid. Het volk is niet langer onvoorspelbaar, baldadig en gewelddadig, maar aanspreekbaar en verstandig. Politieke vrijheid waardig. Daar hoort het fundamentele recht zich te verzetten tegen een absoluut heerser bij. Dus als Gracchus zichzelf op het einde van het treurspel uiteindelijk doorsteekt om het volk te redden, staat het volk in zijn recht wanneer het Opimius vermoordt.

Maar niet alleen in *Cajus Gracchus* duikt het spreekgestoelte op. In het veel vroegere treurspel *La mort de César* (1735) van Voltaire dat in Amsterdam werd uitgegeven en vervolgens verschillende navolgingen krijgt in Nederland, is er na de moord op Caesar ook aandacht voor de retoriek van de voorstander van de moord op Caesar (Cassius) en de tegenstander hiervan (Antonius). In het oorspronkelijke Franse toneelstuk spreken Cassius en daarna Antonius het volk toe. Het volk – zoals hierboven ook al is uiteengezet – waait eerst met Cassius mee en daarna met zijn tegenstander die daarop snel actie wil ondernemen, want je weet het nooit met 'ce peuple inconstant & facile'.⁷⁰ In het originele Franse treurspel en in de Nederlandse navolgingen van Voordaagh (1737) en Seville (1740) komt geen spreekgestoelte voor, maar in de navolging van J.J.A. in 1785 (Gent) en van Tollens (1801) ineens wel. In deze treurspelen bestijgt Antonius – nadat Cassius het toneel heeft verlaten – het spreekgestoelte en spreekt hij de Romeinen succesvol toe. De toneelauteurs J.J.A. en Tollens hebben het treurspel poli-

⁶⁹ P.J. Uylenbroek, *Cajus Gracchus, treurspel*, 1797, p. 27-28.

⁷⁰ M. de Voltaire, *La mort de César*, 1736, p. 61.

tiek relevanter gemaakt door een aanpassing te maken in de toneelpraktijk, de vorm.

Het opduiken van een spreekgestoelte in *Cajus Gracchus* en *De dood van Cesar* en het daarmee samenhangende belang van retoriek, is een ontwikkeling die direct in verband te brengen is met het transparantie-ideaal van de Bataven. Het bestuur van het land moest in alle openheid opereren. Om die transparantie te bewerkstelligen werden de verslagen van de Nationale Vergadering in druk uitgebracht en zo voor iedereen die wilde beschikbaar gesteld. Deze zogeheten Nationale Dagverhalen waren een woord-voor-woordverslag van wat er gezegd was tijdens een Nationale Vergadering. Ineens was het woord van de volksvertegenwoordigers openbaar en beschikbaar voor in potentie het hele volk. De leden van de Nationale Vergadering konden het zichzelf daardoor niet veroorloven geen aandacht te besteden aan hun retoriek. Dit werd nog eens versterkt door het feit dat de Nationale Vergadering zelf ook werd opengesteld voor publiek. Op de publieke tribune konden geïnteresseerden (mannen én vrouwen) de beraadslagingen live volgen. Ze mochten zich uitdrukkelijk niet bemoeien met wat er gezegd werd, maar in de praktijk hielden ze zich daar lang niet altijd aan (zie ook hoofdstuk 7.5.2).⁷¹ Daar waren ze ook niet aan gewend. Toeschouwer was de achttiende-eeuwer regelmatig, onder andere in de schouwburg. En daar was de toeschouwer welbeschouwd helemaal geen toeschouwer. Dit impliceert namelijk de passieve rol van toekijken. Een rol die niet paste bij de toneelbezoeker van de achttiende eeuw (zie hoofdstuk 5). Zij waren het gewend om commentaar te leveren op hetgeen zij voor zich zagen, zo nu en dan met rellen tot gevolg (zoals uit hoofdstuk 6 zal blijken). Die toeschouwer had nu zelf politieke invloed gekregen door de eigen volksvertegenwoordigers (weliswaar via een getrappt kiesstelsel) te mogen kiezen en kon nu zelfs plaatsnemen op de tribune van de Nationale Vergadering om de debatten in de politieke arena met eigen ogen te kunnen beschouwen en becomingentariëren. Politiek en toneel raakten zo meer en meer verweven met elkaar. Wanneer de Romeinse politicus en republikein Cajus Gracchus het volk toesprak vanaf het spreekgestoelte, zal dat het publiek in de schouwburgzaal ongetwijfeld hebben doen denken aan hoe het vanaf de publieke tribune getuige kon zijn van de politieke debatten in de Nationale Vergadering. Andersom kon men zien en horen hoe de eigen politici het ervan af brachten vergeleken met de voorbeelden op het toneel.

Bij de nieuwe politiek van de Bataafse Republiek hoorde dus ook een nieuwe manier van aanspreken van het volk. Een manier die ervan uitgaat dat het volk een partij is die serieus moet worden genomen: argumenten en retoriek winnen aan belang. Als er iets duidelijk wordt uit *Cajus Gracchus*, is het dat het volk definitief een stem heeft gekregen. Nu nog als één personage met eenzelfde wil (al is dat in de praktijk natuurlijk anders), maar het volk is er, wordt erkend en gerespecteerd. Het is het volk dat wordt aangesproken, waarmee je rekening dient te houden, dat dient te worden overtuigd en waar je niet buiten kunt als je politiek bedrijft. Net zoals in de politieke werkelijkheid van de Bataafse Republiek.

71 M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, p. 113-114.

4.5 Gelijkheid? Politiek actieve vrouwen op het toneel

Hierboven is het radicale gelijkheidsdenken al (kort) aan de orde geweest. Het was van invloed op het denken over de positie en invloed van het volk, zoals bleek uit treurspelen gecentreerd rondom mannelijke helden zoals Lucius Junius Brutus, Cajo Gracchus en Marcus Junius Brutus in *Caesar*. Hierin is namelijk een verandering in de visie op het volk terug te zien. Ook uit *Epicharis en Nero* (1798), waar een vrouwelijke held een van de hoofdpersonages is, werd dit duidelijk. Dit treurspel is daarnaast illustratief voor verschuivingen in het denken over de rol van de vrouw, die plaatsvinden in de tweede helft van de achttiende eeuw en ook geïnspireerd zijn door het radicale gelijkheidsvertoog.

Epicharis, het vrouwelijk hoofdpersonage van dit treurspel, naast Piso het mannelijk hoofdpersonage, bevecht de vrijheid openlijk en actief. Zij functioneert als een autonoom handelend persoon gelijk aan de man. Een fundamenteel verschil met de vroege Romeins-republikeinse treurspelen, waarin de vrouw veelal in een traditionele ondersteunende (liefdes)rol voorkomt en niet als gelijkwaardig aan de man. De functie van de vrouw is in die treurspelen steeds duidelijk omkaderd: zij is echtgenote, geliefde en/of moeder en zij gedraagt zich binnen de grenzen van die rol. Zij staat min of meer aan de zijlijn als het gaat om de revolutie en vervult een ondersteunende of juist tegenwerkende rol, al dan niet bewust.

Het nieuwe vrouwbeeld zoals uitgedragen in *Epicharis en Nero* kon ontstaan onder invloed van het radicale gelijkheidsdenken dat ook van invloed was op de hierboven beschreven emancipatie van het volk. Hoewel 'de roep om gelijke politieke rechten voor de Bataafse burgeressen' beperkt was, liet in feite alleen al het bestaan van deze eis zien 'dat het gelijkheidsdenken zich diep in het politieke denken had ingedrongen'.⁷² Juist vanwege de bescheiden roep om gelijke rechten voor vrouwen, kon de verbeelding van het treurspel *Epicharis en Nero* op het toneel, waarin Epicharis zich zo duidelijk buiten de tot dan toe beschreven kaders voor vrouwen beweegt, in potentie een sterk vormende invloed hebben. Niet in de laatste plaats omdat het van bijzonder grote invloed was: als vanaf 1798 het toneel een onderdeel wordt van het Bataafse staatsbestel, verspreidt het gedachtegoed in *Epicharis en Nero* zich als een olievlek over het land. Nadat het drie keer was opgevoerd op het Amsterdams toneel (dat is inclusief de première), waar de schouwburg 'telkens gepropt vol' was, deden de 'Nederduitsche nationale toneelstukken der Bataafse Republiek' of ook wel het 'nieuw nationaal toneelgezelschap' genoemd, allerlei belangrijke Nederlandse plaatsen aan om dit treurspel onder een brede laag van de bevolking bekend te maken.⁷³

⁷² M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, p. 216.

⁷³ *De Arke Noach's* (1799), p. 186: 'Ik zag des anderen daags *Epicharis en Nero* – veritabel Fransch, – geheel ingericht naar den Parysschen volkssmaak van den dag, – declamatien tegen de eenhoofdige dwinglandy met verwaarlozing van alle oudheidkundige en geschiedkundige waarheid. – Naderhand zag ik den *Abellino*. – *De zonnemaagd* – *De Dood van Rolla*, – *de Klara van Hoheneichen*. – Het zyn my zulke monsters voorgekomen, dat ik het al zeker vooronderstel, dat indien de nationaale smaak niet geheeld verbasterd was,

Ward Bingley, die Nero speelde, leidde de groep waarin onder andere de bejubelde, 'uitmuntendste' en 'alles overtreffende' actrice ('Burgeresse') Johanna Cornelia Wattier zat, die Epicharis speelde.⁷⁴

De enorme hoeveelheid advertenties in kranten rond die tijd herinnert aan een uiterst doelgerichte actie, om dit treurspel in te zetten als middel om het volk met nieuwe en revolutionaire denkbeelden in aanraking te brengen.⁷⁵ Van alle politiek relevante vaderlands-historische en Romeins-republikeinse treurspelen die het toneel op dat moment rijk is, voert men juist dit treurspel als 'nationale opvoeding' ten tonele, een stuk waarin het vrouwelijke hoofdpersonage de grens van haar sekse overschrijdt door zich actief in de strijd te mengen.⁷⁶ De impact van het treurspel blijkt ook uit de reacties erop. Naar aanleiding van het optreden van Bingley als Nero verscheen in 1799 *Aan Ward Bingley, de rol van Nero spelende, in het treurspel: Epicharis*

het publiek zich door deze keus zoude beledigd gerekend hebben: doch neen! de schouwburg was telkens gepropt vol, en de onzinnigste passagen en de wildste declamatiën wierden het meest toegejuicht.'

⁷⁴ In de *Oprechte Haarlemse courant* (2-7-1799) wordt Wattier aangekondigd als 'Burgeresse Wattier'. In *Nieuwe Vaderlandsche Bibliotheek van wetenschap, kunst en smaak* (1798, zevende deel, tweede stuk) staat een 'kunstbericht': E. Maaskamp biedt een afbeelding van Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier in het personage van Epicharis zoals op het toneel vertoond. Deze 'alles overtreffende' actrice is op de afbeelding door C.H. Hodges 'niet alleen volmaakt gelykend, maar ook volmaakt karaktermatig' uitgebeeld. Zoals zij op het toneel verschijnt, haar houding en haar natuur, zo is zij nagetekend. Haar edele ziel en 'grootheid van gevoel' net zoals haar 'verwonderingswaardige innemendheid' zijn direct te herkennen. Wattier is 'in het vak der toneelspeelkunde, de grootste, de uitmuntendste de eenigste, vrouw der geheele tegenwoordige, ja wellicht der geheele aloude kunstwaereld, onbetwistbaar'. De afbeelding is gemaakt 'op vrindelyken aandrang van een groot aantal liefhebbers der schoone schouwburgkunst, en hoogachters der verdienstelyke WATTIER'. Zij blinkt niet alleen in de rol van EPICHARIS uit, zij is weergaloos in elk karakter, wat ook blijkt uit alle toejuiching die zij ontvangt. Zie verder over Wattier: M. Hoff, *Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) 'De grootste actrice van Europa'*, 1996.

⁷⁵ Via de kranten heb ik advertenties terug kunnen vinden voor in elk geval optredens in Rotterdam, Leeuwarden, Den Haag, Gouda en Haarlem. Zie *Rotterdamse courant* 7-12-1799, 4-6-1799 en 13-4-1799; *Haagsche courant*, 8-5-1799; *Goudasche courant*, 2-8-1799; *Oprechte Haarlemse courant*, 2-7-1799; *Leeuwarder courant*, 28-7-1804.

⁷⁶ In *De tooneelmatige roskam* behandelt de schrijver reizende toneelgezelschappen, hun repertoire en hun opvoeringen, op een satirische wijze. Een lid van zo'n toneelgezelschap, N. Ambulant, schrijft *De tooneelmatige roskam* over zijn wedervaren terwijl hij 'de Bataafsche republiek doorkruist' onder leiding van W*** Donderbus. Ze spelen naast Epicharis en Nero, ondermeer 'Jagers, Dinomaché, Abällino, de Dood van Rolla, Klara van Hohexichen, de Struikrovers, de Verzoening'. 'Wat de keus der stukken betreft waarin wy onze naargebootste hartstochten byna dood moeten speelen, daarop was zeker vry wat aantemerken, doch UED. Weet zo wel als ik, en misschien ook onze directeur, dat onze bende juist niet ingericht is om de doolenden te recht te brengen en blinden ziende te maaken, maar om geld, geld te fourneeren, en op den zomer kost- en schadeloos pleizierig door te brengen: wat kan het dan ook scheelen wat men speelt, de hoofdzaak is maar te geven wat het beste behaage, en hier over behoeft men niet lang te practiseeren; want het halfsleeten vertaald goedje van den Amsterdamschen Schouwburg is goed genoeg om onze landgenooten die geen schouwburg hebben 's zomers eenige weeken een nationale opvoeding te geven; baat het hun niet, wy hebben 'er echter ons voordeel by, en komen wel bruin verbrand van de zon, maar ook met volle beurzen over eenige weeken weder t'huis, en laggen hartelyk in ons vuistje dat Vrankryk en Duitschland ons een lui en gemaklyk middel van bestaan verschaffen.' [P.G. Witsen Geysbeek], *De tooneelmatige roskam in één-en-twintig geestige en satyrique vertoogen*, [1799], p. 119-120. Zie over *De toneelmatige roskam*: L. Jensen, 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïsme" De Tooneelmatige Roskam, in één-en-twintig geestige en satyrique vertogen (1799), in: *De Achttiende Eeuw* 45 (2013) 1, p. 3-33.

en Nero van Abraham Louis Barbaz. Hierin komt ook het optreden van Wattier aan bod: deze 'grootte vrouw, wier gaven elk bekoren' blinkt uit in haar rol. Haar edele taal en fierheid zijn onvergetelijk, volgens Barbaz.⁷⁷ In 1803 verschijnt er een bericht in de *Nieuwe vaderlandsche bibliotheek* van de uitgever E. Maaskamp, die te kennen geeft dat men kan intekenen op een afbeelding van Wattier (zie afb. 5) gemaakt door C.H. Hodges waarop deze 'alles overtreffende' actrice 'niet alleen volmaakt gelykend, maar ook volmaakt karaktermatig' staat uitgebeeld. Zoals zij op het toneel verschijnt, haar houding en haar natuur, zo is zij nagetekend. De afbeelding is gemaakt 'op vrin-delyken aandrang van een groot aantal liefhebbers der schoone schouwburgkunst, en hoogachters der verdienstelyke WATTIER'.⁷⁸ Waarom koos het Uitvoerend Bewind van de Bataafse Republiek juist dit treurspel uit als verlichtend en opvoedend materiaal voor het volk? Wat maakte het zo bijzonder?

Tot *Epicharis en Nero* hebben de vrouwen, met wellicht als uitzondering de moeder van Cajus Gracchus, in de eerste plaats een liefdesrol in de Romeins-republikeinse treurspelen.⁷⁹ In bijvoorbeeld *Lucius Junius Brutus* van Claas Bruin (eerste opvoering 1713) is het liefdesverhaal verweven met de republikeinse politieke boodschap. Lucretia, de geliefde van Brutus en dochter van Lucretius die de koninklijke heerschappij aanhangt, trouwt met een ander om Brutus te beschermen. Ze cijfert zichzelf weg en spoort Brutus aan haar vader te overreden 'om met u in 't verbond tot heil van 't volk te treden' want als 'u dit gelukt zie ik den Staat gered'.⁸⁰ Ze pleegt uiteindelijk zelfmoord nadat prins Sextus, de zoon en erfgenaam van Tarquinius, zich aan haar heeft vergrepen. Deze dramatische liefdesplot is de directe aanleiding voor Brutus om zich niet langer als een dwaas voor te doen en de opstand van het volk tegen Tarquinius te leiden. Met de bebloede pook van Lucretia in de hand roept hij het volk op tot wraak. De vijand wordt verjaagd en de Romeinse republiek is een feit.

In andere treurspelen storten de mannelijke hoofdpersonen zich juist in het ongeluk vanwege de liefde. In deze stukken is de vrouw, bewust of onbewust, de indirecte of directe oorzaak van de ondergang van de held van het verhaal. In *Brutus* van Johannes Haverkamp (eerste opvoering 1746), waarin het draait om de terdoodveroordeeling door Brutus van zijn zoon Titus, is juist dit dramatische plot toe te schrijven aan de fatale uitwerking van de liefde tussen Titus en Tullia, de dochter van de gezworen vijand van Brutus: Tarquinius. Tullia zorgt ervoor – gedreven als ze is door haar

⁷⁷ A.L. Barbaz, *Aan Ward Bingley, de rol van Nero spelende, in het treurspel: Epicharis en Nero*, 1799. Overigens was niet iedereen dolenthousiast over het treurspel. In *De Arke Noach's* (1799) staat een opmerking over Epicharis en Nero, waarin fel van leer wordt getrokken tegen de 'eenhoofdige dwinglandy', maar dan wel 'met verwaarlozing van alle oudheidkunde en geschiedkundige waarheid'. Zie: *De Arke Noach's*, 1799, p. 186.

⁷⁸ *Nieuwe vaderlandsche bibliotheek van wetenschap, kunst en smaak*, deel zeven, tweede stuk, 1803, zie het kunstbericht helemaal aan het einde van het boek.

⁷⁹ Volgens Oostrum heeft Lucas Pater Barbiers stuk omgevormd tot een tragedie die draait om Cajus Gracchus waarin 'de politieke rol van de autonome burgeres Cornelia' is teruggebracht naar die van een bezorgde moeder. Zie: W.R.D. Oostrum, *Juliana Cornelia de Lannoy (1738-1782)*, 1999, p. 135.

⁸⁰ C. Bruin, *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid*, 1716, p. 28.

liefde voor Titus – dat Titus de republiek verraadt. In een ultieme wanhoopsdaad zet ze hem voor het blok: ‘besluit om my te moorden, of te maaken tot uw Bruid.’⁸¹ Zij biedt hem haar liefde en het koninkrijk aan, als hij hier niet op in gaat, zal dit – door zijn schuld – leiden tot haar dood. Titus zwicht en is van plan Rome te verraden. Hij sluit zich aan bij de vijand. Deze daad maakt dat Brutus die achter de samenzwering komt – na een zeer emotionele scène – zijn zoon veroordeelt tot de doodstraf. Maar eerst wil Brutus weten wat hem ertoe heeft gebracht Rome met trouweloosheid te dienen. Titus zegt onder andere dat een ‘doodelyk vergift’ zijn ziel kon ontroeren. De ‘driften van zyn hart’ en ‘een vuur dat heden noch myn ziel kan overheeren,’ zijn de oorzaak van het kwaad. Hij doelt hier uiteraard op de liefde.⁸² Titus schikt zich in zijn lot en vraagt de vergiffenis van zijn vader, die hij ook krijgt.

Terwijl in *Brutus* Tullia bewust actie onderneemt om Titus te overreden, zorgt Licinia, een van de vrouwelijke personages in *De dood van Cajus Gracchus* van L. Pater (eerste opvoering 1733), voor de ondergang van Cajus Gracchus. Dit komt doordat zij een godsspraak per ongeluk verkeerd interpreteert. Cajus Gracchus leidt samen met zijn moeder de opstand van het volk tegen de raad. Zijn moeder, Cornelia, is een sterke en onverschrokken voorstandster van de republiek. Zij is erop gebeten de dood van haar andere zoon, Tiberius Gracchus, te wreken. Licinia is de dochter van Opimius, raadsheer en tegenstander van Gracchus, en schaakstuk op het schaakbord van haar vader en van Drusus die haar ook bemint. Licinia is verliefd op Gracchus en om die reden zet Opimius haar in om Gracchus te beïnvloeden of op zijn minst te zorgen dat de publieke opinie zich tegen hem keert. Zo gauw Opimius voor elkaar krijgt dat Gracchus voor zijn dochter kiest door hem te misleiden, zal het volk zich tegen hem keren, omdat het zal denken dat Gracchus een verrader is, aldus Opimius.⁸³ Licinia beseft te laat dat zij wordt gebruikt en dat zij de godsspraak verkeerd heeft geïnterpreteerd. Niet haar vader zal omkomen door ‘een’ hand, [haar] lief en waard, maar Gracchus zal omkomen door de hand van haar vader.⁸⁴

Iemand die zich niets aantrok van alle liefdesconventies was Voltaire. In *De dood van Cesar*, in Nederland in verschillende vertalingen beschikbaar en voor het eerst opgevoerd in 1736, laat hij de vrouw en de liefde helemaal weg. Voordaagh richt zich bij zijn vertaling van het toneelstuk in het voorwoord tot Voltaire en verdedigt deze keuze:

Uwe alomme uitmuntende Geest in de Dichtkunde, heeft my aanleiding gegeven, omme onder alle uwe onnavolgbare Werken te verkiezen, het Treurspel van De Dood van Cesar. Opgetoogen zynde door de krachtige redeneeringen daar hetzelfde mede praald: van het begin tot het einde. Ik hebbe dit te meer uitgekooren, omme, waar het moogelyk uit de waereld te bannen het vooroordeel, dat een Treurspel

81 J. Haverkamp, *Brutus, treurspel*, 1752, p. 47.

82 Ibidem, p. 60-61.

83 [Lucas Pater], *De dood van Cajus Gracchus*, 1733, p. 49: ‘Zo klimme ik door zyn’ val ten top van staat en eer’.

84 [Lucas Pater], *De dood van Cajus Gracchus*, 1733, p. 4.

niet kan behaagen, zonder Vrouwen of Liefde, het welke in tegendeel veeltyts de Achtbaarheid en Heldendaaden der Doorluchtige Mannen ontluisterd, en dezelve als verwyfd doet aanmerken.⁸⁵

Voltaire lost het probleem van de traditionele liefdesrol van de vrouw op door haar helemaal uit zijn treurspel te bannen.

In *Epicharis en Nero* echter is het vrouwelijke personage Epicharis geen moeder of geliefde, maar verricht ze 'heldenwerk' omdat 'al wat manlyk is in deez' verguisden muur/ Den nek lafhartig kromt voor 't juk van 't dwangbestuur'.⁸⁶ Epicharis eist 'de dood van den verrader' Nero, 'Hy sterv'!. Haar boezem wordt door 'heldenvuur' beheerst, in haar is 'een mannenziel' herleefd.⁸⁷ In haar hart voelt zij 'Katoos deugd' en dat 'Brutus [zijn] moed' herleeft. Haar rolmodellen zijn bekende Romeins-republikeinse staatsmannen.⁸⁸ Aan Epicharis – als een van de hoofden van het 'eedgeenootschap' – vervolgens de taak om mannen in haar omgeving te inspireren tot een samenzwering. Een van die mannen is de dichter Lucanus. Hij voelt zich een beetje ongemakkelijk dat een vrouw durft wat hij niet durft, maar is ook vol bewondering.⁸⁹ Uiteindelijk weet Epicharis een hele groep mannen te bewegen tot een opstand.

Uit een samenspraak blijkt dat de drie samenzweerdere, Lucanus, Epicharis en Piso, zich bewapenen om de 'arme burglary' hun vrijheid terug te geven en 'tot herstelling van 't alöud gemeenebest'.⁹⁰ Inzet is de dood van Nero. De volgende dag zal hij in het renperk zijn verzen zingen. Daar moet hij gewroken worden voor de rang die hij onteert en het volk dat hij beledigt. Daar kan hij veilig worden benaderd nu zijn lijfwacht ook samenspanst.

Men kieze dan die plaats: dáár moet zyn hoofd, getroffen
Voor de oogen van gantsch Rome, op morgen nederploffen;
En dat zyn bloedig lyk, ten schrik der dwinglandy,
In plaats van zyn gespeel, dáár Romes schouwspel zy.⁹¹

De bloederigheid van dit citaat is opvallend. Lucanus, Epicharis en Piso zijn van zins Nero op een publieke plaats, voor 'de oogen van gantsch Rome' om het leven te brengen. Voordat het zover kan komen, komt de samenzwering echter uit. Epicharis wordt gevangengenomen, maar zij verraaft de andere samenspanners niet, ondanks felle bedreigingen van Nero. Die spreekt blijkens de toneelaanwijzingen 'met het ge-laai en op den toon eens dwingelands, die reeds alle zyne offers waant te bezitten'.⁹² Hij vraagt haar 'op de allerdreigendste wyze' of zij echt niet gaat spreken, zo niet dan

⁸⁵ J. Voordaagh, *De dood van Cesar; treurspel*, 1737, voorwoord, p. 4.

⁸⁶ P.J. Uylenbroek, *Epicharis en Nero, treurspel*, 1798, p. 6.

⁸⁷ Ibidem, p. 7 en 12.

⁸⁸ Ibidem, p. 8.

⁸⁹ Ibidem, p. 24 en 30.

⁹⁰ Ibidem, p. 56.

⁹¹ Ibidem, p. 58.

⁹² Ibidem, p. 68.

zullen hevige folteringen haar ten deel vallen. Epicharis houdt vol. Als zij een paar to-nelen later dood blijkt te zijn, doet de vrijgemaakte slaaf van Nero, Faon, verslag aan Nero die op de vlucht is. Hij vertelt Nero dat Epicharis volhardde in moed: zij was niet langer vrouw ‘maar onverschrokken held’ en tot relikwie verworden. Het volk ontfermde zich over haar ‘wreed verscheurde leden’ en voerde haar ‘in triomf met luide vloekgebeden’ mee. Haar bloedige middenrif als hun heilige altaar. Nero sterft vervolgens een armzalige dood in onderaardse gewelven.⁹³

In *Epicharis en Nero* van P.J. Uylenbroek staat dus, voor het eerst binnen het corpus Romeins-republikeinse treurspelen, een vrouwelijke held centraal die geheel gelijkwaardig is aan de mannelijke held Piso. Deze heldin is samen met hem hoofd van de samenzwering tegen Nero. Epicharis blijft het hele treurspel onverschrokken en doelgericht: zij wil Nero ombrengen en schuwt geweld daarbij niet.

Voorlopers van de vrouwelijke held in *Epicharis en Nero* waren er overigens wel. Zij zijn te vinden in treurspelen die zich buiten het corpus Romeins-republikeinse treurspelen bevinden en rondom de personen Kenau Hasselaer (1526-1588) en Magdalena Moons (1541-1613) zijn gesitueerd. Kenau en Magdalena zijn de bekendste vrouwen uit de Nederlandse Opstand (1568-1648) vanwege hun invloed op het verloop van de opstand. Magdalena Moons wist de ondergang van de stad Leiden uit te stellen. Dit deed zij door haar geliefde, Francisco Valdez, bevelvoerder van de Spaanse troepen die in 1573-1574 de stad belegerden in de jaren 1572-1573, over te halen de laatste aanval uit te stellen.⁹⁴ Kenau Hasselaar streed letterlijk mee op de muren van de stad Haarlem.⁹⁵

Kenau en Magdalena krijgen pas in de achttiende eeuw een duidelijke heldinnenrol toebedeeld in de treurspelen waarin zij verschijnen.⁹⁶ Toch blijven deze vaderlandse heldinnen hun vrouwelijke eigenschappen trouw. Naast de vaderlandsliefde staat de liefde binnen huwelijk of gezin (namelijk Magdalena als bruid en Kenau als weduwe en moeder) centraal.⁹⁷ In het treurspel de *Beleegering van Haerlem* van Willem Hessen

⁹³ Ibidem, p. 79-80.

⁹⁴ E. Kloek, *Kenau & Magdalena*, 2014, p. 6.

⁹⁵ E. Kloek, *Kenau & Magdalena*, 2014, p. 7, 140 en 181. Het krijgshaftige gedrag dat ze vertoont, wordt door tijdgenoten gezien als een mannelijke eigenschap die in dit geval in een vrouw had postgevat, zoals dat ook te herkennen is bij Epicharis.

⁹⁶ Kenau heeft een bescheiden heldinnenrol in *Herstelde hongers-dwangh, of Haerlems langh en strenghe belegeringhe, ende het overgaen der selver stad, door het scherpe swaerd der ellenden* (1660) van Steven van der Lust, pas in de *Beleegering van Haarlem* (1739) van Willem Hessen krijgt zij een grotere rol en in *De belegering van Haerlem* (1770) van Juliana Cornelia de Lannoy is zij als heldin tevens de hoofdrolspeelster. Magdalena maakte in een kleine rol haar toneeldebuut in *Belegering ende het ontset van der stadt Leyden* (1646) van Reinier Bontius. Pas in *Leiden verlost* van Kornelis Boon (1711) en *Het beleg der stad Leyden* (1774) van Lucretia Wilhelmina van Merken krijgt zij een heldinnenrol toebedeeld. Ze is dan geen bijzit meer van Valdez, zoals ze was in *Belegering ende het ontset van der stad Leyden* (1646) van Reinier Bontius, maar ze speelt een hoofdrol naast Valdez. Zie: M. Meijer-Drees, ‘Vaderlandse heldinnen in belegeringstoneelstukken’, in: W.P. Gerritsen e.a. (red.), Van den Toorn-nummer. Speciaal nummer van *De Nieuwe Taalgids* 85 (1993), p. 75-76 en 78-82.

⁹⁷ M. Meijer-Drees, ‘Vaderlandse heldinnen in belegeringstoneelstukken’, in: W.P. Gerritsen e.a. (red.), *Van den Toorn-nummer*. Speciaal nummer van *De Nieuwe Taalgids* 85 (1993), p. 82.

uit 1739 bijvoorbeeld treedt Kenau, de 'heldin', vanaf het derde bedrijf op. Zij wordt via de mannelijke personages als moedige en strijdlustige vrouw getypeerd, terwijl zij zelf 'haar moed en strijdlust als 'rede'lijke complementen van een blijkbaar typisch vrouwelijke eigenschap presenteert: die van kuisheid.'⁹⁸ Kenaus strijdlust blijft echter niet bij woorden, om te bewijzen dat ze een heldin is die voor de vrijheid strijdt, doorsteekt ze eigenhandig de Spaanse bevelhebber Romero.⁹⁹ Het treurspel is voor zover bekend niet opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg, wellicht door het openlijke geweld op het toneel. In het treurspel *De belegering van Haerlem* (1770) van De Lannoy dat wel is opgevoerd, is Kenau volgens de spelerslijst een 'weduwe' en dus geen 'Heldin' meer.¹⁰⁰ Zij krijgt ook de kwalificatie moeder mee, doordat De Lannoy ervoor koos Kenaus dochter een rol in het treurspel te geven. Bovendien vecht ze niet meer, want daar zou men maar aanstoot aan nemen, aldus De Lannoy in haar voorrede.¹⁰¹

Beide vrouwen, Kenau Hasselaar en Magdalena Moons, hebben in de achttiende eeuw dus een heldinnenstatus en komen voor als hoofdrolspeelsters, net als Epicharis. Zij onderscheiden zich hiermee van de vroege Romeins-republikeinse treurspelen waarin de vrouw bijna uitsluitend optreedt in haar traditionele liefdesrol en geen heldinnenstatus heeft of hoofdpersoon is (uitzondering is Cornelia, de moeder van Cajus Gracchus, die moeder en vaderlandslievend is). In die bijrol is zij echtgenote, geliefde of moeder en blijft zij binnen de marges van wat die rol haar toestaat. De republikeinse thematiek vindt zijn uitwerking in de verhaallijn rondom de mannelijke helden. Daarbij veroorzaakt de vrouw/echtgenote/moeder doorgaans – bewust of onbewust – problemen die de mannelijke held van het verhaal tegenwerken en soms zelfs ten val brengen.

Toch is binnen de hierboven genoemde treurspelen, de Romeins-republikeinse maar ook de vaderlands-historische treurspelen, vooral de revolutionaire, autonome en politiek actieve Epicharis een opvallende verschijning. Niet alleen omdat nog niet eerder aan een vrouwelijk toneelpersoonage zo prominent een zuiver politiek actieve rol werd toebedeeld. Epicharis is immers een van de hoofden van de opstand, titelheldin van het verhaal en heeft bijzonder veel spreektijd, hiermee wijkt zij al af van de vaderlandse heldinnen. Zij is verder opvallend, omdat haar strijdlustigheid nergens wordt verklaard vanuit het vrouwelijke perspectief (dat van moeder/echtgenote zoals bij Cornelia of Kenau), vanuit typisch vrouwelijke eigenschappen (zoals kuisheid bij Magdalena) of gelardeerd door een ingeweven liefdesintrige, zoals dit bij de vaderlandse heldinnen en in de vroege Romeins-republikeinse treurspelen wel gebeurde. Daarbij is dit treurspel opmerkelijk, omdat het Uitvoerend Bewind ervoor koos toeschouwers in het hele land juist hiermee te confronteren bij wijze van natio-

⁹⁸ Ibidem, p. 75.

⁹⁹ Ibidem, p. 76.

¹⁰⁰ Dit treurspel is wel opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg, in totaal elf keer, voor het eerst in 1770 en voor het laatst in 1797. Aantal opvoeringen: 1770 (3), 1776 (1), 1779 (1), 1781 (1), 1783 (1), 1787 (1), 1796 (2) en 1797 (1).

¹⁰¹ M. Meijer-Drees, 'Vaderlandse heldinnen in belegeringstoneelstukken', in: W.P. Gerritsen e.a. (red.), *Van den Toorn-nummer*. Speciaal nummer van *De Nieuwe Taalgids* 85 (1993), p. 77.

nale opvoeding en staatkundige zedenverheffing. Dit was in een tijd waarin vrouwen nog steeds beperkt waren in het uitoefenen van een politiek actieve rol, op zijn minst een zeer opmerkelijke keuze. Ze hadden geen stemrecht en stonden als minderjarige of getrouwde vrouw onder toezicht van een man/voogd.¹⁰² Het radicale gelijkheidsvertoog van de Bataven kwam bij de vraag over wat de politieke status van de vrouw moest zijn, sterk in botsing met het republikanisme. Juist op basis van het 'republikeinse onafhankelijkheidsvertoog' immers meende men dat het gelijkheidsvertoog, dat in de basis voor iedereen zou moeten gelden, toch niet van toepassing was op de vrouw.¹⁰³ Alleen burgers die onafhankelijk konden handelen, mochten stemmen. Vrouwen stonden nog altijd onder toezicht van hun echtgenoot en waren daarmee niet onafhankelijk. Net zoals kinderen en bedeeden.¹⁰⁴ Hoe moet een treurspel als *Epicharis en Nero* begrepen worden binnen deze specifieke maatschappelijk context?

Een aanwijzing hierover geeft Lynn Hunt in *Inventing Human Rights* (2007) dat gaat over het ontstaan van mensenrechten als gelijkheid. Zij is geïnteresseerd in de beweegredenen achter het uitroepen van een *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (*Verklaring van de Rechten van de mens en burger*) (1789). Hierin staat in het eerste artikel geponeerd dat alle mensen gelijk zijn aan elkaar. Op 31 januari 1795 werd de Nederlandse versie hiervan afgekondigd door Provisionele Representanten van het Volk van Holland.¹⁰⁵ Het eerste artikel van de Nederlandse *Verklaring* proclameert ook dat de mensen vrij en met gelijke rechten geboren worden en zo ook blijven.

102 Een van de invloedrijke filosofen van de achttiende eeuw, Jean-Jacques Rousseau, sprak in *Emile, ou l'Éducation* over de plaats van de vrouw binnen het gezin. In de natuurstaat waren zij gelijk aan mannen, maar in het huwelijkscontract gaf de vrouw een deel van haar rechten vrijwillig op. Zie: J. Kloek en W. Mijnhardt, 1800, 2001, p. 249-253. In *Het maatschappelijk verdrag* legt Rousseau uit wat hij onder de maatschappelijke orde verstaat. Deze is gebaseerd op afspraken en de natuurlijke gelijkheid van de mens, zoals Rousseau daarover eerder ook al betoogde in *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Evenwel wordt de vrouw in *Het maatschappelijk verdrag* al niet meer meegenomen in de vergelijking als Rousseau zijn opmaat naar het bestaan van zo'n maatschappelijk verdrag geeft: hij spreekt alleen over mannen c.q. vaders. In h. 2 trekt hij een parallel tussen het gezin, waarvan de vader het hoofd is, en samenlevingen die een leider nodig hebben. In h. 4 brengt hij dit in verband met het vrijheidsbeginsel; een vader kan zijn kind niet onherroepelijk en zonder voorbehoud wegschenken, iedereen is immers vrij en niemand heeft het recht daarover te beschikken. In een samenleving werkt dit ook zo. Dat de ene generatie een regering heeft erkend, zegt niets over wat de nieuwe generatie doet of kan doen. Wil een regering enige rechtsgrond hebben, dan moet het volk bij iedere generatie de vrijheid hebben haar te erkennen of te verwerpen. Zie: J.J. Rousseau, *Het maatschappelijk verdrag*. Vertaling B. van Roermund e.a., 2015. De vrouw had binnen dat maatschappelijke verdrag via het huwelijkscontract haar rechten opgegeven, waardoor de man haar vertegenwoordigde en zij min of meer haar vrijheid kwijt was. Op dit juridische argument bleef men ook in Nederland steken toen het ging om vrouwen en stemrecht. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de *Korte verklaring van rechten en plichten van Burgers, in betrekking tot Burgers* in 1795 door het provisionele bestuur van de stad Utrecht uitgegeven, waarin men verklaarde dat vrouwen weliswaar 'mensen' zijn, maar omdat zij 'onder het opzicht en bescherming der Mannen' staan, 'geene Burgers' zijn. Zij zijn niet onafhankelijk en konden daarom geen aanspraak op het stemrecht maken. Zie: M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, p. 150.

103 M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, p. 216.

104 Ibidem, p. 215.

105 Zie bijv.: F.H. van der Burg en H. Boels (samenstellers), *Tweehonderd jaar rechten van de mens in Nederland*, 1994.

Volgens Hunt wordt dit in deze verklaringen als een vanzelfsprekendheid gebracht.¹⁰⁶ Maar 'to have human rights, people had to be perceived as separate individuals who were capable of exercising independent moral judgment'. Hiervoor moest men in staat zijn zich in te leven in anderen.¹⁰⁷ Dat is: ervaren dat de ander is zoals jij bent: een autonoom individu met eenzelfde innerlijke gevoelswereld. Die ervaringen deed men volgens Hunt in de achttiende eeuw op in de vorm van nieuwe culturele ervaringen, zoals het lezen van de nieuwe en zeer populaire brievenroman. Het sterk inleven in de personages en de passionele betrokkenheid bij het verhaal creëerden een gevoel van empathie en meeleven.¹⁰⁸ Deze ervaringen versterkten de notie van een gemeenschap gebouwd uit autonome, empathische individuen die over de grenzen van hun eigen familiale relaties, religieuze voorkeuren of natie heen konden kijken om universele waarden uit te dragen.¹⁰⁹ Hunt beargumenteert dat deze nieuwe culturele ervaringen een construerend effect op het sociale en politieke leven hadden. Het lezen van bijvoorbeeld een brievenroman creëerde nieuwe individuele ervaringen (in dit geval empathie) die nieuwe sociale en politieke concepten mogelijk maakten (de gelijke rechten van de mens).¹¹⁰

Ik denk dat de opvoeringen van een treurspel als *Epicharis en Nero*, net als de brievenroman, een sprekend voorbeeld zijn van zo'n nieuwe culturele ervaring die in potentie een nieuwe sociale en politieke context kon creëren. Hierin is *Epicharis* een autonoom handelend persoon, een vrouw die haar politieke rechten laat gelden door de opstand te leiden en een tiran omver te werpen. Toeschouwers, mannen en vrouwen, zagen op het toneel een revolutionaire vrouw, een heldin, die met een grote vanzelfsprekendheid buiten de grenzen van haar rol trad. Zij trad op als gelijkwaardig aan de man en bemoeide zich niet alleen met de politiek, maar nam de leiding in het afzetten van Nero. Dit creëerde ongetwijfeld nieuwe individuele ervaringen bij al die mannelijke en vrouwelijke toeschouwers die vol meeleven en betrokkenheid kenden naar de personages uit het verhaal. Aangezien de verbeelding van emoties op het toneel, vanwege de concrete, zichtbare vorm, een voortdurende lichamelijke impact had op de toeschouwers, is de vraag wat de impact van dit treurspel was op de wereld van de kijker.¹¹¹ Gegeven de specifieke maatschappelijke context van de Bataafse Republiek, bevroeg dit treurspel het bestaande referentiekader voor vrouwen en plaatste het er een nieuw referentiekader naast. Voelden vrouwen zich na afloop van het treurspel aangespoord door de *Epicharis* die ze op het podium zagen? Zij bewoog zich op het toneel als gelijk aan de man, verbeeldde de uiterste consequentie van het radicaal gelijkheidsdenken. Bracht het de toeschouwers op ideeën? Voedde het de

106 In de Nederlandse versie: 'Alle menschen worden met gelijke Rechten geboren en deze Natuurlijke Rechten kunnen hun niet ontnomen worden.'

107 L. Hunt, *Inventing Human Rights*, 2007, p. 27.

108 Ibidem, p. 39.

109 Ibidem, p. 32.

110 Ibidem, p. 34.

111 K. Vanhaesebrouck, 'Lichamelijkeheid en emoties op het vroeg-moderne podium. De martelaar als theatraal effect', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 517.

discussie over gelijkheid tussen man en vrouw? Of zagen de mannelijke toeschouwers het misschien als kritiek op de weinig daadkrachtige manier waarop de mannelijke bestuurders de Bataafse Republiek vormgaven? Waarom koos de regering juist voor dit treurspel, wat wilde zij hiermee bewerkstelligen? Vragen waarop we helaas geen duidelijk antwoord hebben.

Mijns inziens moet dit treurspel hoe dan ook worden gezien binnen de discussie over de politieke status van de vrouw, die eind achttiende eeuw in de Republiek op gang was gekomen. Het meest krachtige geluid daarover was te horen in *Ten betooge dat de vrouwen behoorden deel te hebben aan de regeering van het land* door de anonieme P.B.v.W. Deze auteur betoogde dat vrouwen net als mannen stemrecht behoorden te krijgen. Zij waren immers gelijk aan mannen, hadden dezelfde capaciteiten en verstandelijke vermogens en daarmee hetzelfde recht om zelf te mogen besluiten wie hen ging regeren. Het zou nog meer dan een eeuw duren voordat vrouwen inderdaad stemrecht kregen, maar betekende dit ook dat ze niet politiek actief waren of konden zijn? En wat is politiek actief? Als dat in de heel enge betekenis van geen stemrecht hebben wordt opgevat of officieel en actief meestrijden in de oorlog, dan zijn vrouwen pas sinds het begin van de vorige eeuw politiek actief. Vanaf 1919 kregen ze actief stemrecht en in 1944 trad de eerste vrouwelijke militair, Francien de Zeeuw, officieel toe tot de Marine Vrouwenafdeling.¹¹² Tegen zo'n inperking van het begrip 'politicus actief' is echter veel in te brengen.¹¹³ Recent onderzoek richt zich dan ook voornamelijk op de rol van vrouwen in de politieke cultuur en hun invloed erop. En hoewel er nog veel onbekend is over wat die rol precies inhield en in hoeverre vrouwen nu echt politiek actief waren of invloed uitoefenden, wijst recent onderzoek uit dat vrouwen, of de meer politieke term 'burgeressen', in elk geval in een hoge mate betrokken waren bij de politiek.¹¹⁴ Zij werden in staat geacht zich 'met de publieke zaak bezig te houden'.¹¹⁵ Zo hadden ze tijdens de patriottentijd bijvoorbeeld een symbolische functie bij oefeningen uitgevoerd door exercitiegenootschappen en waren ze vaak donatrice van deze wapengenootschappen. Tijdens de Bataafse Revolutie verbeeldden vrouwen tijdens ceremonies in witte gewaden de vrijheid, dansten ze rond de vrijheidsboom en traden zij op bij processies en optochten. Ook vormden zij politieke vrouwenclubs (in bijv. Haarlem).¹¹⁶ Daarnaast zetten verschillende schrijfsters (Elisabeth Wolff, Agatha Deken, Anthonetta van Calcar) hun pen in

¹¹² Vrouwen vochten in vroegmoderne legers al wel mee, maar vermomd als man. Zie: R. Dekker en L. van de Pol, *Vrouwen in mannenkleden*, 1992.

¹¹³ J. Rosendaal staat die beperking voor: 'De stelling die ik daarom wil poneren is dat in de Nederlandse revolutie patriotse en revolutionaire vrouwen overwegend een passieve rol vervulden. Zij voerden zelf geen politieke acties, maar steunden deze wel in geschrift of als donatrice'. Zie: J. Rosendaal, 'Revolutionaire vrouwen gezocht! Een repliek op de kritiek van Myriam Everard', in: *De Achttiende Eeuw* 39 (2007), p. 33.

¹¹⁴ Zie over het begrip 'burgeres': M. Everard en M. Aerts, 'De burgeres: geschiedenis van een politiek begrip', in: J. Kloek en K. Tilmans (red.), *Burger*, 2002, p. 173-230.

¹¹⁵ M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, p. 216.

¹¹⁶ M. Everard en M. Aerts, 'De burgeres: geschiedenis van een politiek begrip', in: J. Kloek en K. Tilmans (red.), *Burger*, 2002, p. 184-188; J. Kloek en W. Mijnhardt, *1800*, 2001, p. 243-244.



Afb. 9 Detail uit prent getiteld: *Eerste Nationale Vergadering in Den Haag, 1796*. Vervaardigd door George Kockers. Middelburg 1797.

om vrijheid en gelijkheid op te eisen in toneelstukken of (politieke) tijdschriften.¹¹⁷ Maar ook brachten juist vrouwen als straatverkopers politieke kranten en blaadjes aan de man en waren zij als redacteur of uitgever verbonden aan verschillende po-

¹¹⁷ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 700; L. Jensen, 'Bij uitsluiting voor de vrouwelijke sekse geschikt', 2001; M. Everard, 'In en om de (Nieuwe) Bataafsche Vrouwe Courant. Het aandeel van vrouwen in een revolutionaire politieke cultuur', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), p. 67-87; M. Everard, 'Twee "dames hollandoises" in Trévoux. De politieke ballingschap van Elisabeth Wolff en Agatha Deken 1788-1797', in: *De Achttiende Eeuw* 38 (2006), p. 147-167; J. Kloek, en W. Mijnhardt, *1800*, 2001, p. 244.



Afb. 10 Detail uit prent getiteld: *De Algemeene Centraale Vergadering, gehouden in 's Hage op de Zaal van den Ouden Doelen*. Vervaardigers: Reinier Vinkeles en Daniël Vrijdag, naar een tekening van Jan Bulthuis. Amsterdam 1796.

litieke kranten (Johanna Heymeriks, Johanna Sophia Duval, Suzanna Timmermans, Maria Muller van den Bos), zelfs vanuit de gevangenis (Catharina Heybeek).¹¹⁸ En hoewel vrouwen hun stem niet mochten uitbrengen op de volksvertegenwoordigers van de Bataafse Republiek, konden ze op een informele manier wel laten blijken wie hun steun verdiende. Door rekestten te sturen naar de Nationale Vergadering bijvoorbeeld, waarvan ze ook gebruik maakten.¹¹⁹ Maar ook door vanaf de publieke tribune van de Nationale Vergadering in Den Haag, waar zowel mannen als vrouwen zaten (zie afb. 9 en 10), tijdens de politieke debatten hun goed- of afkeuring te laten blijken.

¹¹⁸ M. Everard, 'In en om de (*Nieuwe*) Bataafsche Vrouwe Courant. Het aandeel van vrouwen in een revolutionaire politieke cultuur', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), p. 67-87; L. Jensen, 'Bij uitsluiting voor de vrouwelijke sekse geschikt', 2001; M. Everard, 'Lieve van Ollefen, Catharina Heybeek. Een ultrarevolutionaire "Loonschryver", een schrijvende Batavin en een gekwetste natie', in: A. de Haas (red.), *Achter slot en grendel*, 2002, p. 207-222.

¹¹⁹ Volgens Joost Rosendaal maakten vooral vrouwen uit de orangistische beweging gebruik van de mogelijkheid tot het sturen van rekestten. J. Rosendaal, 'Revolutionaire vrouwen gezocht! Een repliek op de kritiek van Myriam Everard', in: *De Achttiende Eeuw* 39 (2007), p. 32-33.

Een toneelstuk als *Epicharis en Nero* nam een bijzondere plek in binnen deze specifieke maatschappelijke context en het maatschappelijk-politieke debat: het creëerde (nog meer) ruimte voor de mogelijkheid van de vrouw als gelijkwaardige politieke actor. Hier is theater bij uitstek ‘een uitgelezen maatschappelijke experimenteerruimte [waar] de grenzen van de culturele verbeelding het duidelijkst zichtbaar’ zijn.¹²⁰

4.6 Conclusie

De Romeins-republikeinse treurspelen leggen verschillende ontwikkelingen bloot in het denken over vrijheid, volk en gelijkheid. Ze laten zien dat deze begrippen ook op het toneel nieuwe invullingen krijgen. Zo krijgt het begrip vrijheid een nieuwe betekenis waarbij het niet langer gaat om bescherming tegen eenhoofdig gezag, maar om een actieve en permanente volkssoevereiniteit. In de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Lucius Junius Brutus is deze beweging terug te zien in de gewijzigde interpretatie ervan door het publiek.

Ook de visie op het volk, zoals die is te vinden in de vroeg achttiende-eeuwse Romeins-republikeinse treurspelen, verandert in de achttiende eeuw. Begripstoekenningen als wild, niet te leiden, onstandvastig, week en lichtgelovig zijn nog alomtegenwoordig gedurende het begin van de achttiende eeuw. Vanaf het midden van de achttiende eeuw komt hier langzaam verandering in nadat in *Brutus* (eerste opvoering 1746) al een genuanceerdere visie op het volk is terug te vinden. Vanaf 1795 is het volk definitief een politieke actor geworden als het in *Cajus Gracchus* (1797) letterlijk een stem heeft gekregen en het fysiek aanwezig is op het toneel. Als iets duidelijk wordt, is het dat slecht bedoelende bestuurders niet meer met het volk kunnen sollen. Het laat zich niet meer paaien of iets op de mouw spelden. Het volk kiest voor de goede zaak, omdat het kan luisteren naar argumenten en deze kan beoordelen. In *Epicharis en Nero* (1798) is de actieve rol van het volk uiteindelijk beslissend voor de uitkomst: de legitimatie en de macht van het bestuur liggen bij het volk. De introductie van het spreekgestoelte op het toneel in verschillende toneelstukken na 1785 (*Cajus Gracchus* en *De dood van Cesar*) spreekt boekdelen: het onderschrijft het beeld van het volk dat keuzes kan maken op basis van rationele argumenten.

De toneelpraktijk van de Romeins-republikeinse treurspelen bevestigt dat het begrip volk in de achttiende eeuw een (politieke) emancipatie doormaakte door het visueel te maken: met het volk als personage en een spreekgestoelte op het toneel. Deze treurspelen bieden hiermee identificatiemogelijkheden voor de toeschouwer, zoals die dat nog niet gewend was binnen dit genre. Juist hierdoor hadden deze treurspelen, meer dan hun voorgangers, de mogelijkheid het sociale en politieke leven te beïnvloeden. Immers, parallel aan de ontwikkeling op het toneel van het volk als po-

¹²⁰ K. Vanhaesebrouck, ‘Lichamelijkheid en emoties op het vroeg-moderne podium. De martelaar als theatraal effect’, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 519.

litieke actor, loopt de roep om volkssoevereiniteit in de politiek. Dus terwijl de inwoners van de Republiek steeds meer macht opeisen in het bestuur van hun land en zij ook daadwerkelijk politieke invloed krijgen, zien ze op het toneel het personage volk opkomen dat een soortgelijke ontwikkeling doormaakt.

Als laatste is in dit hoofdstuk het begrip gelijkheid aan bod geweest. Op het toneel treedt er namelijk ook een verandering op als het gaat om gelijkheid en specifiek het denken over de rol van de vrouw. In de vroeg Romeins-republikeinse treurspelen (begin achttiende eeuw) komt de vrouw bijna uitsluitend voor in haar traditionele liefdesrol. In die rol is zij echtgenote, geliefde of moeder en blijft zij binnen de marges van wat die rol haar toestaat. Doorgaans veroorzaakt zij – bewust of onbewust – problemen die de held van het verhaal tegenwerken en soms zelfs ten val brengen. Vaderlands-historische vrouwen, zoals Kenau Hasselaar en Magdalena Moons, verschijnen in de eerste helft van de achttiende eeuw al in treurspelen als strijdbare heldinnen die geweld niet schuwen. Deze treurspelen komen echter niet op het toneel, in elk geval niet op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg. Vanaf het midden van de achttiende eeuw verandert dat. Dan verschijnt *De belegering van Haerlem* (1770) van schrijfster De Lannoy op het toneel. Hierin is Kenau Hasselaar echter, naast vaderlandse heldin, een ‘moeder’ en ‘weduwe’ die niet openlijk vecht. In 1797 staat dit treurspel voor wat betreft het onderzochte tijdvak 1700-1801, voor het laatst op het toneel.

Er is een andere politiek strijdbare vrouw ten tonele verschenen die de rol van Kenau met verve overneemt en haar aftroeft. In *Epicharis en Nero* is het vrouwelijke hoofdpersonage en tevens de titelheldin Epicharis een onverschrokken, strijdbare en politiek actieve vrouw die, samen met de mannelijke held, de opstand tegen Nero leidt. Zij is een zuivere heldin: er zijn geen typische vrouwelijke etiketten als ‘moeder’ of ‘geliefde’ op haar geplakt die haar heldinnenstatus en haar strijdbare kwaliteiten moeten verzachten of rechtvaardigen. Sterker nog: ze wijst een potentiële minnaar zelfs af, zo gefocust is ze op de politieke strijd.

Met dit treurspel tast vervolgens het Uitvoerend Bewind van de Bataafse Republiek de grenzen af van de (politieke) rol van de vrouw binnen de maatschappij, door het door het hele land te laten opvoeren met in de hoofdrollen de sterren van de Amsterdamse Schouwburg op dat moment: de acteur Ward Bingley en de gevierde actrice Johanna Cornelia Wattier. En hoewel het nog lang zou duren voordat vrouwen werkelijk gelijke (politieke) rechten kregen, was het bestaan van de publieke discussie en de ruimte die er was voor een nieuw politiek-cultureel experiment als *Epicharis en Nero*, om met Lynn Hunt te spreken, opvallender dan het feit dat de gelijke rechten voor vrouwen uitbleven.¹²¹ De negentiende eeuw luidde overigens wat dat betreft weer een geheel nieuw tijdperk in, waar de vrouw als hoeksteen van de samenleving zich terugtrok binnen het domein van het huisgezin.

5 ‘Houd de bek daer in die Logie’

De Amsterdamse Schouwburg als (on)geordende samenleving

5.1 Inleiding

Een samenleving bestaat uit een groep mensen die een sociaal geheel vormt en onderling interacteert. Zij kan op verschillende niveaus bestaan. In de achttiende eeuw bijvoorbeeld was de samenleving op stads- of gewestelijk niveau nog lang de norm. De Bataven van na 1795 die voor eenheid en ondeelbaarheid streden, deden echter de eerste serieuze pogingen om de norm van de samenleving op een nationaal niveau te tillen, door een nationale politiek te voeren gebaseerd op een radicaal gelijkheidsvertoog. Op een ander niveau is er de samenleving van het gezin of van de gemeenschap waarbinnen iemand woont. Ook de Amsterdamse Schouwburg kan gezien worden als een (micro)samenleving: daar kwamen groepen mensen samen die op een heel directe manier met elkaar interacteerden.

In dit hoofdstuk wil ik laten zien hoe die samenleving van de Amsterdamse Schouwburg eruitzag. Net als binnen elke samenleving waren er afspraken. De leden van een groep zijn immers – om met de woorden van Rousseau te spreken – een maatschappelijk verdrag met elkaar aangegaan op het moment dat ze deel uit gingen maken van de groep. Aan deze afspraken of regels diende iedereen zich te houden. Of men dit ook deed, is natuurlijk een tweede. In dit hoofdstuk is te lezen hoe de regels en de bestaande structuur van bestuur en regulering binnen de Amsterdamse Schouwburg – net als binnen de Nederlandse Republiek – in de loop van de eeuw onder druk komen te staan.

De toenemende druk op de politieke orde van de Amsterdamse Schouwburg, is te traceren via een aantal wegen. Eerst zal ik laten zien welke groepen belanghebbenden vanaf het ontstaan van de Amsterdamse Schouwburg van invloed waren op het toneel en hoe dit in de loop van de eeuw verandert. Daarbij is er ruime aandacht voor het publiek en de invloed van aanpassingen in de theaterenscenering en theaterarchitectuur op dat publiek. Ook de reguleringen rondom de toneelspelers als groep komen aan bod. In de laatste paragrafen beschrijf ik de reactie van het publiek en de toneelspelers op de ordenende en regulerende middelen – in de vorm van conflict, verzet en opstand – aan de hand van de sporen van geraas en getier die in verschillende bronnen zijn achtergelaten. Voordat ik hier echter toe overga, schets ik eerst een kort beeld van het belang van het achttiende-eeuws toneel in het algemeen en de schouwburg in het bijzonder als publieke ruimte waar politiek-maatschappelijk-

ke thema's aanschouwelijk kunnen worden gemaakt. Daarna komt de Amsterdamse Schouwburg in beeld. Ik begin met een korte ontstaansgeschiedenis, waarna ik overga op de thema's zoals hierboven besproken.

5.2 Achttiende eeuw: bloeitijd van het toneel

Het achttiende-eeuwse theaterleven van de Noordelijke Nederlanden wordt weleens vergeleken met het theaterleven van de Zuidelijke Nederlanden, waarbij het strengere gereuleerde systeem van eerstgenoemde schril zou afsteken bij de levendige en vrije toneelcultuur van het Zuiden. Inderdaad zijn er in de achttiende-eeuwse Republiek maar een paar vaste schouwburgen te vinden – in Amsterdam, Den Haag en Leiden – waar professionele acteurs op een min of meer regelmatige basis voorstellingen verzorgen. Van die schouwburgen heeft alleen Amsterdam de meest continue toneeltraditie. Daar is namelijk gedurende de achttiende eeuw elk jaar een speelseizoen, waarin een vaste groep toneelspelers in de regel drie keer per week de planken betreedt.¹ Uitzonderingen daargelaten, want de schouwburg sluit om verschillende redenen enkele keren voor een langere periode zijn deuren.² De schouwburgen of vaste speellocaties in de andere plaatsen werden niet bezet door vaste gezelschappen, maar verhuurd aan rondreizende toneelgezelschappen.³

Toch wil dit niet zeggen dat Nederland in de achttiende eeuw geen rijk toneellevens kent. In andere plaatsen, zoals Nijmegen, Utrecht, Rotterdam tot 1774 en Haarlem tot 1779, is er weliswaar geen vaste schouwburg, maar zijn er wel tijdelijk opgetrokken gebouwen, barakken of tenten, waar rond de kermistijd toneelvoorstellingen werden gegeven.⁴ Rondreizende toneelgezelschappen – al dan niet uit het buitenland afkomstig – of de toneelgezelschappen van de vaste schouwburgen die hun zomerreces hadden, verzorgden hier hun voorstellingen.⁵ De kermis duurde doorgaans

1 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4.

2 R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10, p. 5. Zie ook h. 2.2.

3 B. Pratasik, 'De moeizame weg van het theaterleven in de provincie in de 18^e eeuw', in: *Holland* 29 (1997), p. 230.

4 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4; R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 11. Dat het kermistoneel druk wordt bezocht blijkt uit een vertoog van Justus van Effen in *De Hollandsche Spectator*. Hij maakt een vergelijking tussen de kroonluchters van de Amsterdamse Schouwburg en die in de toneeltent van de Fransman La Lauze op de kermis. Blijkbaar ging hij ervanuit dat zijn lezerspubliek niet alleen bekend was met de Amsterdamse Schouwburg, maar ook wist hoe de toneeltent van La Lauze er van binnen uitzag. In: B. Sierman, '“Ten profijte van het gemeen”: kermis in de achttiende eeuw', in: *Literatuur: tijdschrift over Nederlandse letterkunde* 7 (1990), p. 134-139.

5 Maar ook in steden met een vaste schouwburg speelden rondreizende toneelgezelschappen hun repertoire. Het rondreizend toneelgezelschap de 'Vier Kroonen' bijvoorbeeld speelde in Amsterdam in 'een tentachtig bouwsel' op de Botermarkt. Zie: A. Hanou, 'Publikatie van Schouwburg Nieuws, het eerste Nederlandstalige toneeltijdschrift. Begin van de toneelkritiek', in: R. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 2004, p. 326.

een aantal weken en de toneelvoorstellingen dus in principe ook. Daarbij kregen toneelgezelschappen na 1750 steeds vaker toestemming om ook buiten de kermistijd te mogen optreden. Hierdoor was het in veel plaatsen toch mogelijk om gedurende een aantal maanden geregeld naar een toneelvoorstelling te gaan. Het theaterleven in de steden zonder een vaste schouwburg kwam op deze manier steeds meer los te staan van festiviteiten zoals kermissen, totdat de meeste steden hun eigen schouwburg kregen.⁶

Naast het schouwburgtoneel en het kermistoneel kenden de meeste steden ook allerlei kleinere privétheatertjes waar liefhebbers uit genootschappen voor een klein publiek uit eigen kring toneelstukken konden (laten) opvoeren.⁷ Dit zal ongetwijfeld ook in huiselijke kring zijn gebeurd. Verder zijn er in Nederland ook een aantal buitenlandse theaters geweest: bijvoorbeeld een Franse Schouwburg in Den Haag, Maastricht en Amsterdam.⁸ Wanneer het Duits toneel vanaf 1770 steeds meer aan populariteit wint, doen de Duitse genootschappen regelmatig verschillende plaatsen aan: Den Haag, Utrecht en Amsterdam. En uiteindelijk verrijst in 1790 in laatstgenoemde plaats de Hoogduitse Schouwburg.⁹ Genoeg mogelijkheden dus voor toneelliefhebbers om aan hun trekken te komen en zich te verzamelen in de publieke ruimtes van allerlei soorten vaste of tijdelijke schouwburgen.¹⁰

Indicatief voor het achttiende-eeuwse toneel in de Republiek is ook het aantal gepubliceerde toneelstukken. Volgens recente schattingen verschenen er in de achttiende eeuw gemiddeld genomen ruim acht nieuwe Nederlandstalige toneelstukken per jaar, waaronder origineel-Nederlandse stukken, vertaalde en bewerkte stukken en nieuwe edities van ouder werk. En na een tijdelijke dip in de toneelproductie rond het midden van de achttiende eeuw, nam het aantal toneelstukken na 1760 in een snel tempo toe.¹¹

Niet alleen het toenemende aantal speelplaatsen en de toename in toneelproductie zijn een indicatie dat het toneel een bloei doormaakte; de opkomst van de toneel-

6 B. Pratasik, 'De moeizame weg van het theaterleven in de provincie in de 18^e eeuw', in: *Holland* 29 (1997), p. 230.

7 Over privétheaters: I. Leemans, 'De wellustige tiran. Politiek-pornografisch toneel in de achttiende eeuw', in: J. van Driel en R. Honings (red.), *Pornografie in de Nederlandse literatuur*, 2012, p. 14.

8 Nederland kent met de Franse opera in Den Haag ook een continue Franse theatertraditie die loopt van 1680 tot aan de Bataafse Republiek. Frans toneel kreeg een eigen gebouw in Amsterdam in 1788, maar daarvoor speelde het in een houten loods op het Leidseplein. Maastricht had in elk geval een Franse Schouwburg van 1774-1781. Zie: R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10, p. 5, 31-33. Over Frans toneel in Maastricht, zie: R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 11, p. 16-17.

9 Liefhebbers van Duitse muziek- en toneelvoorstellingen konden ook al terecht in het huis het 'Hoogduitse Gekroonde Schaap' in de Jodenbreestrat bij de St. Anthonysluis waar muziekvoorstellingen werden gehouden. In 1758 en 1759 werden hier concerten gehouden. Aankondigingen daarvan stonden in de *Amsterdamse Courant*. Over de Hoogduitse Schouwburg: I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 271-273; R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10, p. 5, 33-37.

10 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4.

11 Ibidem.

tijdschriften en de toneelkritiek ondersteunen dit beeld. In 1762 wordt *Schouwburg-Nieuws* (1762-1765) gepubliceerd: het eerste tijdschrift dat volledig aan het toneel is gewijd. Dit blad is vooral beschrijvend van aard en tekstgericht, hoewel het spel van de acteurs later wat meer aandacht krijgt. Het tijdschrift bespreekt de toneelstukken en opvoeringen vooral in algemene bewoordingen zoals 'goed' en 'niet onaardig'. Van een echte toneelkritiek met diepgaandere analyses en kritische beoordelingen is dus geen sprake.¹² Maar al snel komen er nieuwe toneeltijdschriften op de markt, zoals de *Hollandsche Toneel-Beschouwer* (1762-1763). Die is een stuk kritischer van toon en bespreekt niet alleen de toneelteksten inhoudelijk of vat ze samen, maar laat ook de opvoeringspraktijk de revue passeren. In de jaren tachtig van de achttiende eeuw verschijnen vervolgens *De tooneelspel-beschouwer* (1783-1784) en *De tooneelspel-beoordelaar* (1784), die direct in een polemiek verwikkeld raken met elkaar.¹³ En ook in de jaren daarna komen er met regelmaat nieuwe toneel-kritische tijdschriften op de markt, niet allemaal met een even lange houdbaarheidsdatum, maar wel explosief vanwege hun polemische karakter. Recensenten ageerden in deze bladen volop tegen bijvoorbeeld zangspelen en opera's, maar ook tegen de 'gezamenlijke vijand' het Duits toneel.¹⁴

Dat het toneel een centraal onderdeel gaat uitmaken van het stedelijk cultureel leven blijkt verder uit het toenemend aantal advertenties voor nieuwe toneelstukken in kranten en tijdschriften, en de uitgave van overzichtslijsten van toneelstukken in druk, die de toneelliefhebber wegwijst moeten maken in het groeiende toneelwoud. Ook verschijnen er in de laatste decennia van de achttiende eeuw meer verhandelingsen over het toneel en het acteren, en wordt er druk geroddeld over acteurs en actrices.¹⁵ De schouwburg groeit zo uit tot een publieke ruimte pur sang. Hier kan men samenkomen en de laatste ontwikkelingen in de maatschappij onder de loep nemen; gelijkgestemden ontmoeten, of juist in de clinch gaan met tegenstanders. Daarmee was het theater in de Nederlandse Republiek een belangrijk medium van de Verlichting geworden, alwaar politiek-maatschappelijke ontwikkelingen zichtbaar kunnen worden.

5.2.1 *Toneelopvattingen over speelstijl: de eis tot natuurlijkheid*

Een voorbeeld van de zichtbaarheid van politiek-maatschappelijke ontwikkelingen op het toneel is te zien in de roep om een natuurlijke speelstijl en de opkomst van het burgerlijk drama. De opvattingen over wat een goede speelstijl is, veranderen na-

¹² A. Hanou, 'Publikatie van *Schouwburg Nieuws*, het eerste Nederlandstalige toneeltijdschrift. Begin van de toneelkritiek', in: R. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 2004, p. 326-331.

¹³ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4.

¹⁴ L. Jensen, 'Een mijnenveld vol explosieven. Kritiek in Nederlandse toneeltijdschriften rond 1800', in: *De Negentiende Eeuw* 34 (2010) 1, p. 3-11.

¹⁵ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4.

melijk onder invloed van politiek-maatschappelijke ontwikkelingen.¹⁶ Het algemeen verlangen naar natuurlijkheid zoals dat bijvoorbeeld ook te vinden was in de natuurlijke politiek en het natuurrecht, kwam bij het toneel ook tot uiting in het streven naar een speelstijl die een natuurgetrouwe of realistische benadering van de werkelijkheid vormt. Dit wordt zichtbaar in het nieuwe genre van het burgerlijk drama, waarin het streven naar deze natuurlijke speelstijl bestendiging vindt. Het burgerlijk drama voorziet daarmee in de behoefte van een grote maatschappelijke groep die steeds meer macht krijgt en zichzelf wil herkennen op het toneel.¹⁷

Tegelijkertijd ontspint zich een discussie over wat een natuurlijke speelstijl nu precies inhoudt en hoe je die het beste kunt overbrengen aan het publiek. Diderot bijvoorbeeld pleit in *Salons* voor het optrekken van een denkbeeldige vierde wand. De toneelspelers moeten zich niet bekeken wanen, dat komt de natuurlijkheid ten goede. De kijker is zo 'voyeur' geworden. En is de methode van inleving nu de beste manier om een natuurlijke speelstijl te bewerkstelligen of kan dit beter worden bereikt door een nauwkeurige bestudering van de te spelen emoties om die dan zo juist mogelijk te representeren?¹⁸ Kwesties die in de tweede helft van de achttiende eeuw ook in de Nederlandse Republiek leven. Bijvoorbeeld in de discussie tussen Jan Punt en Marten Corver, over het natuurlijk spreken (proza/drama) op het toneel in tegenstelling tot het (zangerig) declameren in poëzievorm (treurspel), die de gemoederen in de jaren tachtig van de achttiende eeuw flink bezighield en leidde tot diverse polemieken.¹⁹

Zoomen we in op het einde van de achttiende eeuw, dan valt op dat er met name een polemiek bestaat tussen voorstanders van het (classicistisch) treurspel/ernstig toneel en voorstanders van de opera en het zangspel, maar dat er eigenlijk weinig twijfel bestaat over wat goed toneel is: dat is toneel waarbij de nadruk op natuurlijk-

¹⁶ Uit de opvoeringsgegevens van de Amsterdamse Schouwburg blijkt overigens dat het burgerlijk drama pas aan het einde van de achttiende eeuw ook echt tot een afname van het treurspel leidde. Bij de Franse Schouwburg aan de Overtoom (1750-1754), de Hoogduitse Schouwburg in de Watergraafsmeer (1774-1777) en de Comédie Française in Den Haag (1749-1793) had het al eerder een prominente plaats binnen het repertoire gekregen. Het is daarom niet verwonderlijk dat de discussie over de waarde van het treurspel ten opzichte van die van het burgerlijk drama, al veel eerder oplaaid. Zie: T. Mattheij, *Leerschool der liefde*, 2010, p. 355-356.

¹⁷ Volgens Van Oostveldt komt het Frans-classicisme steeds meer onder vuur te liggen 'op grond van haar beperkte en selectieve realisme'. Het klassieke treurspel waarin alleen vorsten en verheven personen als toneelpersonages fungeren, vertegenwoordigde, zo schetst hij, een standenmaatschappij waar juist steeds meer kritiek op was. De veel grotere maatschappelijke groep die zich niet met deze personages kon identificeren kreeg steeds meer macht en stem. Die groep wilde een meer natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid zoals zij die zintuiglijk zelf ervoer; zij wilden zichzelf kunnen herkennen op het toneel. Zie: B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013, p. 70-74, 95-107 en citaat op p. 73.

¹⁸ B. van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse*, 2013, p. 7-28.

¹⁹ H. Gras en B. Pratasik, 'Theateronderzoek in Nederland: een historiografische en bron-kritische verkenning aan de hand van Corvers Tooneel-aantekeningen, 1786', in: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997) 2, p. 107-125; I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, p. 350-353. Zie voor een bespreking van de discussie en in welke geschriften de polemiek postvatte: B. Albach, *Jan Punt en Marten Corver. Nederlandsch tooneelleven in de 18^e eeuw*, 1946.

heid ligt.²⁰ De eis van natuurlijkheid kwam misschien voort uit het burgerlijk drama, maar ging breder gelden als eis voor toneel in het algemeen. Het al dan niet geslaagd zijn van een toneelvoorstelling, of het nu een burgerlijk drama was of een classicistisch treurspel, hing af van hoe natuurlijk of echt het spel was. Barbaz bijvoorbeeld roemde Ward Bingley om de echtheid van zijn rol in *Epicharis en Nero*. Het was voor het publiek namelijk bijna moeilijk om feit van fictie te onderscheiden en te beseffen dat niet Nero maar Bingley voor hen stond.²¹ En de gevierde actrice Wattier stond bekend om haar natuurlijke manier van acteren.²²

In toneeltijdschriften en verhandelingen over het toneel gaat het vaak over de natuurlijkheid van een toneelstuk en dan behelst het zowel de tekst als de uitvoering. De toneeltekst moet bijvoorbeeld voldoen aan de historische werkelijkheid.²³ Ook komt de alleen- en terzijdespraak waarin de toneelspeler tegen de toeschouwer praat, verder onder vuur te liggen, vanwege de vermeende onwaarschijnlijkheid en onnatuurlijkheid ervan.²⁴ Een grote rol voor het natuurlijk maken van een toneelstuk ligt echter bij de toneelspelers: zij moeten een toneelstuk zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke wereld brengen.²⁵ Bijvoorbeeld in de keuze van hun kostuums (kloppen die historisch gezien?), maar ook in hoe zij de personages verbeelden op het toneel middels houding, gebaren, stem en gezichtsuitdrukkingen.²⁶ De acteurs en actrices moeten daarin een zekere vrijheid hebben, te veel toneelaanwijzingen beperken deze vrijheid.²⁷ Een 'kunstige naarbootsing' was niet genoeg, 'men eischt natuur, en geen naarbootsing van dezelve'.²⁸

²⁰ Verschillende toneeltijdschriften verdedigen hun keuze voor het ernstig toneel (treurspel en burgerlijk drama) en ageren tegen de 'nieuwe' genres van de opera en het zangspel en het Hoogduits toneel, die volle zalen trekken. Zie bijvoorbeeld: [P.G. Witsen Geysbeek], *De tooneelmatige roskam in één-en-twintig geestige en satyrique vertoogen*, [1799]. Waarbij wel een kanttekening moet worden geplaatst: in dit toneeltijdschrift besteedt de schrijver zoveel aandacht aan de door hem verfoeide genres, dat ze tegelijkertijd wel heel veel aandacht krijgen: hele pagina's worden erover volgeschreven. Het ernstig toneel daarentegen wordt steeds afgedaan in een enkele alinea in de trant van 'was prima, voldeed'.

²¹ A.L. Barbaz, *Aan Ward Bingley, de rol van Nero spelende, in het treurspel: Epicharis en Nero*, 1799.

²² [J. Nomsz], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd*, 1791, p. 23.

²³ De schrijver van *De Arke Noach's* maakt zich er bijvoorbeeld boos over dat de historische werkelijkheid in *Epicharis en Nero* geweld werd aangedaan. Zie: *De Arke Noach's*, 1799-1800, p. 186.

²⁴ *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, eerste stuk, p. 54-61.

²⁵ Johannes Nomsz schrijft in 1791 een verhandeling over het toneel, *De tooneelspeler en aanschouwer kunstmatig beschouwd*, waarin hij de eis van natuurlijkheid regelmatig erbij haalt. Een toneelstuk 'kan niet te nabij het oorspronkelijk, dat is, de waereld, gebracht worden', zie: [J. Nomsz], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd*, 1791, p. 38.

²⁶ Treurspel *Claudius Civilis* kreeg veel bijval vanwege de historische gezien kloppende kostuums. Zie: *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering Bb, p. 3.

²⁷ *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, tweede stuk, p. 122.

²⁸ [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*. Inleiding door M. van Hattum, 1992, nr. 1, p. 6.

5.3 De Amsterdamse Schouwburg: een korte ontstaansgeschiedenis

Amsterdam is de eerste stad waar een officiële toneelinstelling verrijst. In 1637 wordt een indrukwekkend gebouw opgetrokken dat wel duizend toeschouwers kan huisvesten.²⁹ Vanaf dat moment tot aan de komst van de moderne media zal de Amsterdamse Schouwburg een van de belangrijkste culturele instituten vormen van (Noord-)Nederland. Hoe kwam het in 1637 tot een geprofessionaliseerd instituut voor het toneel?

In de zestiende eeuw was het toneel ook in Amsterdam vooral nog het domein van de rederijders: verschillende rederijderskamers voerden op verschillende locaties toneelstukken op waar men tegen betaling heen kon gaan.³⁰ Eén vaste plek voor alleen maar toneelvoorstellingen was er niet. Een zekere professionalisering ontstond rond 1610 toen een aantal Amsterdamse liefdadigheidsinstellingen kampten met financiële tekorten. Om deze tekorten op te vangen, schakelde de stedelijke overheid van Amsterdam de rederijderskamers van de stad in. Zij gingen op een grotere schaal toneeloptredens verzorgen voor het publiek om vervolgens een vast deel van de inkomsten af te staan aan het Oudemannenhuis en het Weeshuis, de belangrijkste liefdadigheidsinstellingen die Amsterdam rijk was.³¹

Deze optredens werden gecentraliseerd in 1617, toen de (toneel)dichters Samuel Coster en Gerbrand Bredero de rederijderskamer 'In Liefde Bloeyende' verlieten en 'De Duytse Academie' stichtten. Deze Academie had, naast het bevorderen van de wetenschap in de eigen taal, als doel toneelstukken op te voeren. Op 21 juli 1617 kocht Coster daartoe een erf aan de Keizersgracht.³² Elf dagen later, op 1 augustus, werden al de fundamenteën gelegd van wat we nu Nederlands eerste vaste schouwburg noemen, een overigens houten gebouw. Hoewel Coster en Bredero er niet de naam van schouwburg aan verbonden, was dit toch de eerste vaste plek die speciaal was ingericht voor toneelvoorstellingen.³³

Coster sloot een contract met het Weeshuis, waarin stond bepaald welk gedeelte van de opbrengsten ten goede zou komen aan het Oude Mannen- en Vrouwenhuis (hierna: Oudemannenhuis) en het Weeshuis.³⁴ In 1622 nam het Weeshuis het erf en

²⁹ K. Porteman en M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 2008, p. 375.

³⁰ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 5-42. C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, p. 17-48. W. Hogendoorn, *De schouwburg in beeld*, 2012, p. 20.

³¹ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 42-70. C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, p. 17-48, 66. W. Hogendoorn, *De schouwburg in beeld*, 2012, p. 17.

³² C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, bijlage B.

³³ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 42-43.

³⁴ Op 23 september 1617 sloot Coster 'een contract met de regenten van het Weeshuis, waarbij bepaald werd, dat dit gedurende de eerste zes jaren 1/3 zou ontvangen der "proffijten van de speelen en andere oefeningen", en Coster, aan wien het gebouw, de geheele inventaris en de costumes behoorden, 2/3. Na zes jaren zouden beide partijen ieder de helft krijgen.' In: J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 55. Zie voor de hele tekst C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, p. 36-37.

het gebouw aan de Keizersgracht zelfs over en in 1635 verkocht het een deel daarvan weer door aan het Oudemannenhuis.³⁵ De geschiedenis van de Amsterdamse Schouwburg was daarmee begonnen. Een geschiedenis waarin (de regenten van) het Weeshuis en het Oudemannenhuis (hierna: Godshuizen) van het prille begin tot aan 1774 een aanzienlijke rol zouden blijven spelen. Aan deze wieg stonden ook verschillende (rederijders)kamers die in die beginjaren voor de liefdadigheidsinstellingen 'op de Academie' speelden.³⁶ Vanaf 1632 was dat echter, op last van het stadsbestuur, nog maar één kamer.³⁷ Bovendien zou het monopolie van de rederijderskamers niet lang meer duren. Beroepsacteurs zouden hun rol spoedig overnemen.³⁸

Ondertussen is de houten loods van de Academie te klein geworden voor de groeiende stad Amsterdam. In 1637 sloop men dit gebouw en men vervangt het door een stenen gebouw dat uiteindelijk slechts enkele tientallen vierkante meters groter is. Het ontwerp is van Jacob van Campen, die de schouwburg ontwerpt naar Italiaans voorbeeld (het Teatro Olimpico in Vicenza). De Godshuizen dragen de kosten van dit nieuwe gebouw, dat in 1664 voor 36.663 gulden wordt verbouwd.³⁹ Het dagelijks bestuur laten de regenten ervan over aan schouwburchbestuurders. Deze 'hoofden' worden benoemd door de burgemeesters, op voordracht van de regenten zelf, waardoor de schouwburg ook een zekere stedelijke status krijgt.⁴⁰ De schouwburchbestuurders hebben de regie over het repertoire, verdelen de rollen en beslissen welke kostuums de toneelspelers moeten dragen. Ook hebben zij het bestuur over de geldzaken. Vanaf dat moment wordt er ook een rekenboek van ontvangsten en uitgaven per speeldag bijgehouden, waardoor het grootste deel van het repertoire nu nog bekend is.⁴¹ Op 21 augustus 1680 bepalen de burgemeesters echter dat de regenten van de Gods-

35 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 78. Zie voor de oorspronkelijke tekst van de overdracht in 1622 bijlage C in C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873.

36 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 78: *De Brabantsche Kamer, De Eglentier en De Duytse Academie* zelf.

37 Het stadsbestuur dwong een fusie af tussen twee belangrijke en elkaar heftige beconcurrerende kamers: *De Eglentier* en *Het Wit Lavendel*. Zie: W. Hogendoorn, *De schouwburg in beeld*, 2012, p. 17. K. Porteman en M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 2008, p. 371.

38 'In 1637 beslisten Burgemeesters dan ook dat er zo'n stadstheater moest komen en betrekkelijk korte tijd later stond het er, naar een ontwerp van Jacob van Campen en op de plek waar tot op dat moment de Nederduytsche Academie had gestaan. De officiële opening was op 3 januari 1638, met de première van Joost van den Vondels *Gysbreght van Aemstel*. De Schouwburg, niet langer bespeeld door rederijders, maar door beroepsacteurs, groeide al snel uit tot een prestigieus centrum in het culturele leven.' In: W. Hogendoorn, *De schouwburg in beeld*, p. 17. Zie ook: C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, p. 90-91. J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 109-119. In de zuidelijke Nederlanden leefde de rederijkerstraditie juist weer op. Zie: T. Verschaffel, *De weg naar het binnenland*, 2017, h. 2.2.

39 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 69-70 en 132. Over de schouwburg van 1637: B. Hunningher, *De Amsterdamse schouwburg van 1637*, 1964; W.M. Hummelen, '1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg: inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijders en in de Schouwburg', in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 1996.

40 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 262.

41 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 91-92.

huizen het beheer over de financiën weer krijgen.⁴² De regenten van deze charitatieve instellingen krijgen het beheer van de schouwburg vanaf 1680 dus volledig in handen. Na een korte tijd waarin ze de schouwburg verpachten, benoemen ze vanaf 1688 weer schouwburgbestuurders aan wie zij het dagelijks bestuur overlaten.⁴³

De structuur van het bestuur verandert in de jaren tachtig en negentig van de zeventiende eeuw dus verschillende keren. Uiteindelijk komt er in 1693 een bestuursvorm die zo zou blijven tot aan 1772: de regenten van de Godshuizen benoemen zelf direct de schouwburgdirecteuren. Deze zijn nog steeds verantwoordelijk voor de dagelijkse gang van zaken en mogen over alles beslissen, behalve over geldzaken.⁴⁴ De hoogste beslissingsbevoegdheid komt nog steeds toe aan de Amsterdamse burgemeesters. Zij kunnen toneelvoorstellingen verbieden, maar in de praktijk past het schouwburgbestuur een soort zelfcensuur in de opvoeringspraktijk toe, waardoor verbieden doorgaans niet nodig is.⁴⁵ Die zelfcensuur heeft als basis het in 1677 gesloten convenant tussen het stadsbestuur en het schouwburgbestuur: geen religie, geen politiek en geen spot met herkenbare levende personen op het toneel.⁴⁶ Uit de volgende paragraaf zal blijken dat dit convenant na 1774 steeds meer zeggingswaarde verliest.

De burgemeesters hebben verder de bevoegdheid om de schouwburg onder bepaalde omstandigheden te sluiten. In het rampjaar 1672 bijvoorbeeld wordt de schouwburg gesloten, een sluiting die ruim vijf jaar zou duren.⁴⁷ Ook in mei 1747 wordt de schouwburg, dit keer vanwege de oorlog met Frankrijk, gesloten.⁴⁸ En in het najaar van 1794, nog net voor de Bataafse revolutie, blijft de schouwburg na de zomerstop gesloten wegens 'hagchelyke tydsomstandigheden'. Op 21 januari 1795, slechts enkele dagen na de aankomst van de Franse troepen in Amsterdam, wordt het toneel hervat.⁴⁹

42 De schouwburgdirecteuren hadden blijkbaar wat vreemde onkostenposten opgevoerd, zie: J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 138-140; K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 34.

43 K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 34-35.

44 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 142-143; W. Hogendoorn, *De schouwburg in beeld*, 2012, p. 18.

45 Na de opvoering van Lucifer in 1654 verordonneerden de burgemeesters na aandringen van de kerkenraad dat dit stuk nooit meer gespeeld mocht worden. Maar het is de vraag of de burgemeesters op een structurele basis gebruik maakten van hun beslissingsbevoegdheid. Zo werd in 1680 het anti-orangistische *Tieranny van Eigenbaat* van het programma gehaald, maar dat was waarschijnlijk een preventieve maatregel van de schouwburgregenten zelf en géén verbod van de burgemeesters. Bovendien is het in de 18de eeuw weer gespeeld. En van Vondels eveneens anti-orangistische *Palamedes* werd weliswaar de eerste druk van het stuk van hogerhand verboden, maar na 1663 is het tot in de 18e eeuw gespeeld, al is het zo nu en dan. En het Bijbelse treurspel *Polieukte* (van Corneille) was niet verboden, maar werd, althans in A'dam, waarschijnlijk veiligheidshalve alleen in besloten gezelschap gespeeld. Zie: A. Pels, *Gebruik én misbruik des Tooneels*, ed. M.A. Schenkeveld-van der Dussen, 1978, p. 13-14.

46 C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, bijlage K, p. 233.

47 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 136.

48 J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 191.

49 'Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden' in: *Bijzonderheden omtrent den Amsterdamschen schouwburg*. S.n. 1812, zie maandag 7 februari 1791.

5.3.1 *De schouwburg: groepen belanghebbenden*

Vanaf het ontstaan van de Amsterdamse Schouwburg waren er een aantal groepen belanghebbenden die invloed uitoefenden op het toneel en het toneelrepertoire: de kerk, het bestuur van de Godshuizen, de schouwburgdirectie en de burgemeesters. Tot het midden van de achttiende eeuw had de kerk een grote invloed. Die stond van oudsher op gespannen voet met het toneel. Vanaf de Synode van Dordrecht in 1578 was het immers officieel beleid van de kerk om toneel in het algemeen en bepaalde toneelstukken in het bijzonder, zoals geestelijke toneelstukken, zoveel mogelijk te weren door druk uit te oefenen op overheden.⁵⁰ Van orthodox-christelijke zijde werd het toneel namelijk als een ‘Paapsche poppenkast’ gezien. Het werd geassocieerd met ‘verlokkingen des vleesches’.⁵¹

In 1677 besloten de burgemeesters van Amsterdam op instigatie van de schouwburgdirecteuren dat alle opvoeringen die als godsdienstig of onzedelijk konden worden beschouwd, zouden worden verboden.⁵² Hiermee kwamen de directeuren in feite in grote mate tegemoet aan de wensen van de kerk. Dit was niet zonder eigenbelang. Ze voorkwamen er niet alleen een twist met de kerk mee, maar deden hiermee ook een belangrijke stap in de legitimatie van het toneel. Ze verzekerden op deze manier het voortbestaan van de Amsterdamse Schouwburg. Die was namelijk in 1677 eindelijk weer open na een sluiting van vijf jaar. Die sluiting was een besluit van de burgemeesters geweest, maar ‘op aandringen van de kerkenraad’.⁵³ De Amsterdamse Schouwburg was namelijk vaak in opspraak geraakt, omdat op het toneel niet met genoeg eerbied over godsdienst en godsdienstige zaken werd gesproken.⁵⁴ Als het toneel afstand deed van religieus toneel, had de kerk minder munitie in huis, zo moeten de schouwburgbestuurders hebben gedacht, om te schieten op het toneel als zedenbedervend.⁵⁵

In het convenant (de ‘toneelwetten’) stond naast een verbod op religieus toneel, ook opgenomen dat politiek aanstootgevende toneelstukken waren verboden.⁵⁶ Als

⁵⁰ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 183. Van der Haven constateert dat er vooral ook afkeer was voor stukken met muziek en dans en kluchten en blijspelen. Zie: K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 131 en 137-140.

⁵¹ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, h. 3.4; J. Kloek, en W. Mijnhardt, *1800*, 2001, h. 23.

⁵² K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 134.

⁵³ Ibidem, p. 131.

⁵⁴ Ibidem, p. 133.

⁵⁵ De religieuze argumenten van predikanten en tegenstanders van het toneel bestonden er onder andere uit dat toneel een zondig vermaak zou zijn, zinnenprikkelend, loos tijdverdrijf en een uitvinding van de duivel. Voorvechters van het toneel verweerden zich tegen dit soort aanvallen door te wijzen op de misbruiken van het toneel, die volgens hen incidenteel konden voorkomen, maar niet de essentie van het toneel uitmaakten. Door het stichtende potentieel van het toneel zou het volgens hen juist wel een geoorloofde vorm van vermaak kunnen zijn. Zie: A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, p. 184-185. Zie ook: K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 131-145.

⁵⁶ Het verbod dat de schouwburgdirectie in dat jaar in overleg met het stadsbestuur uitvaardigde, was expliciet bedoeld om toneelstukken te verbieden ‘waarin verhandeld worden eenige staatssaken, die met het aenzien ende achtbaerheid van d'E.E. Regering of eenige der regenten strijdig zijn,’ zie: K. van Haven,

gevolg hiervan, maar ook vanwege de sterke banden tussen de Godshuizen en de burgemeesters, werden in de Amsterdamse Schouwburg inderdaad 'zelden stukken vertoond die de politiek van de magistraat bekritiseerden of die deze anderszins politiek onwelgevallig waren'.⁵⁷

Het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum (opgericht in 1669) had een belangrijke rol gespeeld in de komst van het verbod. Twee van de zes directeurs in 1677 waren lid van dit genootschap.⁵⁸ Het genootschap wilde dat het toneel werd hervormd. De beschavende functie ervan stond voorop. Als middel tot dat doel promootte het daarom het Frans-classicistisch treurspel. Zo wilde het 'alle vuile, godloose en ongeschikte Speelen en klugten' verwijderen van het toneel.⁵⁹ Het classicistisch treurspel dat regels vastlegde op bijvoorbeeld het gebied van de gevoeligheid (decorum: wat past op het toneel als je kijkt naar enerzijds de historische werkelijkheid en anderzijds de zeden en normen van het schouwburgpubliek) en gruwelen (moord en doodslag op het toneel waren niet toegestaan) was prima binnen de tendens van religieuze terughoudendheid en beschavingsdrang in te passen.⁶⁰

Ondanks het convenant bleef de kerk morrelen. Zij was vooral mordicus tegen 'opvoeringen met dans en muziek'. Predikanten verzochten de burgemeesters om die reden de voorstelling op 29 november 1677 van Lully's *Isis* te verbieden. Dat kwam hen op een reprimande van het stadsbestuur te staan, dat daarmee duidelijk maakte 'dat het theater hun zaak was'.⁶¹ Toch blijkt uit andere voorbeelden aan het einde van de zeventiende en begin achttiende eeuw dat 'de burgemeesters de kritiek van de kerkenraad niet meteen terzijde schoven en na aandringen bereid waren (tijdelijke) maatregelen te nemen'.⁶² Midden achttiende eeuw is, voor zover bekend, de laatste keer dat de bemoeienis van de kerkenraad met het toneel voet aan de grond krijgt. In 1745 wil de kerkenraad dat het stadsbestuur de Amsterdamse Schouwburg sluit in verband met oorlogsdreiging. De burgemeesters leggen dit verzoek naast zich neer, omdat het toneelbezoek inmiddels een goed gebruik is geworden onder de Amsterdamse inwoners. Het komt uiteindelijk rond het einde van het Tweede Stadhoudersloze Tijdperk (1702-1747) wel tot een sluiting van de Amsterdamse Schouwburg, die wel twee jaar duurt. De kerkenraad heeft nog eenmaal een overwinning kunnen boeken.⁶³ Daarna, zo vanaf het midden van de achttiende eeuw raken, 'theater en de kansel verzoend'.⁶⁴ Dat is onder andere te zien in het pleidooi van Cornelius

en T. Holzhey, 'Tieranny van Eigenbaat (1679). Staatsgezinde propaganda in de Amsterdamse Schouwburg', in: *De Zeventiende Eeuw* 23 (2007) 2, p. 245; K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 55.

⁵⁷ K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 59.

⁵⁸ Namelijk Lodewijk Meijer en Andries Pels, zie: K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 134.

⁵⁹ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 207.

⁶⁰ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, h. 16 en 17.

⁶¹ K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 133.

⁶² Ibidem, p. 135.

⁶³ Ibidem, p. 144-145.

⁶⁴ I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 288-289.

van Engelen voor het ontbolsteren (gevoelig maken) van het publiek in het theater, zodat het vervolgens ontvankelijker is voor de goddelijke boodschap van hun predikanten. Predikanten beginnen door te krijgen dat preek en toneel nogal wat overeenkomsten vertonen. In beide gevallen moet een publiek geraakt – en beschaafd – worden. Zij gaan inspiratie putten uit verhandelingen waarin de regels voor spreken in het openbaar voor acteurs, juristen en predikanten gezamenlijk worden uiteengezet.⁶⁵ En sommige predikanten nemen zelfs acteerles om geloofwaardiger over te komen.⁶⁶

De schouwburgbrand van 1772 laat verder zien dat de rol van de kerkenraad wat betreft het toneel nagenoeg was uitgespeeld. Want ondanks een stormvloed aan hekelschriften waarin de schouwburgbrand werd geclassificeerd als een straf van God, begon men vrijwel direct na de brand aan de bouw van een nieuwe schouwburg. Nu zal het feit dat de charitatieve instellingen van Amsterdam voor hun inkomsten steunden op de schouwburg, ongetwijfeld ook een rol hebben gespeeld bij dit besluit. Maar toch, de bezwaren van de kerkenraad werden wel heel snel van tafel geveegd toen de burgemeesters slechts een maand na de brand al een voorstel indienden tot het verkennen van de mogelijkheden tot een nieuw gebouw. Buiten Amsterdam, Leiden en Den Haag (de plaatsen waar gedurende de achttiende eeuw een vaste schouwburg was te vinden) was de invloed van de kerkenraad groter. Daar heeft de bemoeienis van de kerk er wellicht voor gezorgd dat er pas tegen het einde van de achttiende eeuw nieuwe schouwburgen kwamen. Rotterdam kreeg pas in 1774 een vaste schouwburg en Utrecht nog wat later, namelijk net voor de eeuwwisseling.⁶⁷

Bij de oprichting van de nieuwe schouwburg van Amsterdam in 1774 onstond er een nieuwe bestuurlijke situatie. Na bijna honderd jaar kwam er namelijk een eind aan de bestuurlijke invloed van de regenten van de Godshuizen op de schouwburg. Vanaf het ontstaan van de Amsterdamse Schouwburg tot voorbij het midden van de achttiende eeuw waren zij immers nauw betrokken geweest bij de schouwburg als officieel schouwburgbestuur. Vanaf 1688 lieten zij het dagelijks bestuur weliswaar over aan door hen aangestelde schouwburgdirecteuren, maar ze waren nog wel betrokken bij de bespreking van de programmering. Deze werd wekelijks op vrijdag drie weken

⁶⁵ H. Roodenburg, 'Tranen op het preekgestoelte. De achttiende-eeuwse kanselwelsprekendheid tussen toneel en authenticiteit', in: *De Achttiende Eeuw* 41 (2009) 1, p. 15-32; I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 288-289. Zie voor een verhandeling over de welsprekendheid bijvoorbeeld G. Jacobs, *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor predikanten, redenaers, tooneelspeelders en geselschappen*, 1751.

⁶⁶ 'In het achttiende-eeuwse Utrecht, bijvoorbeeld, namen geliefde predikanten als Gisbertus Bonnet (1723-1805), tevens hoogleraar aan de academie, en Jacobus Hinlopen (1723-1803) toneellessen, juist om hun lichamelijke welsprekendheid te verbeteren.' Zie: H. Roodenburg, 'Tranen op het preekgestoelte. De achttiende-eeuwse kanselwelsprekendheid tussen toneel en authenticiteit', in: *De Achttiende Eeuw* 41 (2009) 1, p. 18.

⁶⁷ I. Leemans en G. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 267-268. J. Kloek, en W. Mijnhard, *1800*, 2001, p. 505.

van tevoren vastgesteld.⁶⁸ Vanaf 1774 wordt de schouwburgdirectie echter weer direct benoemd door de burgemeesters zelf. Waarschijnlijk stelde de directie vanaf dat moment zelf het repertoire vast. In de notulen vanaf 1774 komt in elk geval geen enkele verwijzing voor naar regenten van de Godshuizen die het repertoire in overleg kwamen vaststellen.

De verslachte greep van de kerk op het toneel gedurende de achttiende eeuw en het loskomen van de charitatieve instellingen, maakten het mogelijk dat de Amsterdamse Schouwburg steeds duidelijker een seculiere publieke ruimte kon worden. Dit is met name zichtbaar in het tijdvak 1780-1800 als een nieuwe belanghebbende zich aandient: de nationale politiek.

5.3.2 1780-1801: van stadsschouwburg naar staatsschouwburg

Het jaar 1772 is de geschiedenis ingegaan als het jaar van de schouwburgbrand. Op 11 mei brak er tijdens de opvoering van *De deserteur* van Louis-Sébastien Mercier brand uit, doordat het kaarssmeer voor de verlichting vlam had gevat. Een poging de brand te blussen met een emmertje water had het tegengestelde effect: er ontstond een steekvlam die een van de schermen aan de voorkant van het toneel in brand zette. Het vuur greep vervolgens om zich heen en paniek brak uit onder de toeschouwers. Een van de uitgangen was afgesloten, wat een snelle ontruiming bemoeilijkte. Achttien mensen vonden die avond de dood en het gebouw aan de Keizersgracht was totaal verwoest.⁶⁹ De brand ontketende een explosie aan kritische geschriften en pamfletten, waarin werd gesproken over een straf van God. Desondanks dienden de burgemeesters al snel na de brand (op 17 juni 1772) een voorstel in bij de vroedschapsvergadering om te onderzoeken 'of niet naar het voorbeeld van vorige tijden, ten behoeve van het Wees- en Oudemannenhuis binnen deze stad, wederom een nieuwe 'nederduitsche' schouwburg zouden behooren opgericht te worden, onder zekere bepalingen, [...]'⁷⁰

Een nieuw schouwburggebouw verrees al snel – en wel in 1774 – dit keer niet aan de Keizersgracht, maar aan het Leidseplein. De nieuwe schouwburg was een stuk groter dan zijn voorganger: de bak was in de oude schouwburg 12 meter diep en 10 meter breed. In de nieuwe schouwburg was de bak 17 meter diep en 15 meter breed en hij bood plaats aan 350 toeschouwers.⁷¹

Met dit nieuwe gebouw veranderde ook de bestuursstructuur, zoals eerder genoemd. Benoemden de regenten van de Godshuizen voorheen de schouwburgdirecteuren, de burgemeesters namen deze taak nu over. De invloed van de Godshuizen

⁶⁸ Ibidem, p. 34, 58.

⁶⁹ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 214-215.

⁷⁰ Geciteerd uit: T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde*, p. 28. Zie ook: Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse Schouwburg van 1774', *Oud-Holland* 90 (1976), p. 21-63.

⁷¹ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 130 en 222. Zie ook: N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse Schouwburg van 1774', *Oud-Holland* 90 (1976), p. 21-63.

viel zelfs helemaal weg in 1795, toen het stadsbestuur de rechten van de godshuizen op een deel van de opbrengst liet vervallen.⁷² De Amsterdamse Schouwburg werd nu een stedelijke instelling en kwam 'Nationale Stads Schouwburg' te heten, waarmee de nationale functie nadruk kreeg.⁷³

Een paar jaar later ontstond er weer een nieuwe situatie, toen het Uitvoerend Bewind van de Bataafse Republiek in 1798 van de Amsterdamse Schouwburg een staatsinstelling maakte. De nationale politiek raakte daarmee nauw betrokken bij het toneel als belanghebbende partij. Het oppertoezicht kwam te liggen bij de Agent van Nationale Opvoeding, Van Kooten (zie hieronder). Als nieuwe commissarissen werden W.F. Taalman Kip, Rijklof Cornelis van Goens, H. Ogelwight en Samuel Iperusz. Wiselius benoemd, waarvan de eerst- en de laatstgenoemde politiek actief waren rond 1795 (zie hoofdstuk 6.5).⁷⁴ De wijziging in de structuur ging gepaard met weer een naamsverandering: de Amsterdamse Schouwburg heette vanaf dat moment 'Schouwburg der Bataafsche Republiek'.⁷⁵ In 1800 werd de schouwburg weer als stadsschouwburg aan Amsterdam in eigendom gegeven en onder het beheer van A.J. Zubli, A. Tack en J. Weddik geplaatst.⁷⁶

5.3.3 *De Agent van Nationale Opvoeding: cultuurpolitiek tijdens de Bataafse Republiek*

Wanneer in 1798 de Amsterdamse Schouwburg een staatsinstelling wordt, krijgt Th. (Dorus) van Kooten (1749-1813) deze als Agent van Nationale Opvoeding in zijn portefeuille. Daarmee worden politiek en toneel expliciet samengebracht. Waaruit bestaat zijn taak en hoe past hij het schouwburgbeleid daarop aan?

In de *Staatsregeling voor het Bataafsche volk* (1798) is onder titel IV 'van het uitvoerend bewind' te lezen dat er acht Agenten (ministers) worden aangesteld die verschillende portefeuilles toebedeeld krijgen. Zo is er een Agent van Buitenlandse Betrekkingen, Marine, Oorlog, Financiën, Justitie, Inwendige Politie, Nationale Oeconomie en een Agent van Nationaal Opvoeding. Laatstgenoemde dient zich te buigen over 'de Geneeskundige Staatsregeling, de vorming der Nationaal Zeden, en de bevordering van het openbaar Onderwijs en van Kunsten en Wetenschappen'.⁷⁷

De Agent van Nationale Opvoeding, in de periode 1798-1799 was dit Van Kooten, moest ervoor zorgdragen dat het Bataafse volk verder verlicht en beschaafd raakte. Hij moest dit doen onder andere door de inzet van openbaar onderwijs en de kunsten, waaronder het toneel.⁷⁸ Alleen op die manier zou het volk de ware vrijheid leren waar-

⁷² J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 226.

⁷³ *Amsterdamse courant*, 20-1-1798.

⁷⁴ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 227. Hier staan de namen van de schouwburgbestuurders opgesomd.

⁷⁵ *Amsterdamse courant*, 6-3-1798.

⁷⁶ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 227.

⁷⁷ *Staatsregeling voor het Bataafsche volk 1798. De eerste grondwet van Nederland*, 2005, p. 90.

⁷⁸ 'Als Agent van Nationale Opvoeding traden op: de in 1787 aan de universiteit van Franeker wegens

deren en de rechten en plichten ten aanzien van de maatschappij ter harte nemen, met het behoud van het vaderland tot gevolg.⁷⁹ Uit de *Instructie voor den Agent der Nationale Opvoeding*, van 21 december 1798, blijkt hoe ambitieus de plannen van het nieuwe parlement waren en hoe ver ze reikten. Zo moest er een geheel nieuw leerplan komen voor de lagere scholen, waarbij alle scholen dezelfde, voor de Republiek geschikte, boeken moesten gaan gebruiken. Deze boeken mochten geen twisten aanwakkeren of bijgelovigheid voeden, maar vaderlandsliefde opwekken en republikeinse deugden bestendigen. Onderwijs in de godgeleerdheid moest van de publieke scholen geweerd worden en nieuwe kweekscholen moesten bekwame docenten opleveren. Niet iedereen kon zomaar gaan doceren: alleen gekwalificeerde meesters mochten voor de klas staan.⁸⁰

Ook op het gebied van het toneel waren de ambities groot. Van oudsher was de schouwburg de plek voor de zedelijke opvoeding van het volk, maar eind achttiende eeuw komt ook de visie voor dat je niet per se deugdzamer wordt van schouwburgbezoek, maar dat het gewoon een onschuldig tijdverdrijf is of zou moeten zijn.⁸¹ Het nieuwe bestuur van de Bataafse Republiek zag het toneel echter nog steeds als het geijkte middel om het volk op te voeden. Het had volgens hen namelijk het vermogen het volk tot de deugd aan te zetten, de nationale geest, republikeinse deugden en vaderlandsliefde op te wekken en de ondeugd te ontmaskeren.⁸² De Agent van Nationale Opvoeding kreeg daarom de taak om het toneel volledig tot leerschool voor het volk in te richten. Om dit te verzekeren kreeg hij een controlerende taak: alle stukken die op het toneel verschenen, moest hij goedkeuren. Het ging dan zowel om toneel in de schouwburg als het toneel in den lande, opgevoerd door rondreizende gezelschappen.⁸³

patriotse sympathieën van zijn hoogleraarschap in de klassieke talen ontheven en daarna tot 1795 in het buitenland verblijvende Th. Van Kooten (1749-1813) en J.H. van der Palm (1763-1840). Van Kooten bekleedde het Agentschap van januari 1798 tot april 1799 en Van der Palm van april 1799 tot december 1801.' Zie: R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 2002, h. 2, voetnoot 11.

⁷⁹ *Instructie voor den Agent der Nationale Opvoeding*, 1799, zie artikel 1.

⁸⁰ Ibidem, art. 3 t/m 12.

⁸¹ 'Gy, goede vader! zend uwen zoon naar den Schouwburg, niet om deugdzamer te worden, want dit is een overdreven denkbeeld, maar om ten minste eenige uren in een onschuldig vermaak door te brengen.' Zie: [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*. Inleiding door M. Van Hattum, 1992, p. 35. Of het inderdaad zo onschuldig is, daar maakt men zich zorgen over. Recensenten schrijven eind achttiende eeuw over de vermeende zedelijke malaise op het toneel. Zie: K. Groot, *Geliefd en gevreesd*, 2010, paragraaf 2.5.

⁸² *Instructie voor den Agent der Nationale Opvoeding*, 1799. Artikel 25: '[De Agent der Nationaale Opvoeding] draagt zorg, dat de schouwspelen overal daar dezelve in de Republiek gevonden worden, Leerscholen zijn voor het Volk, - Kweekscholen voor de Deugd, en behoed-middelen tegen de ondeugd; dat zy tot dien trap van verbetering gebragt worden, waar voor zy vatbaar zyn, - en dat van dezelve worden geweerd die stukken, welke de zeden bederven of den nationaalen geest verzwakken, - dat zy strekken tot opwekking van Republikeinsche deugden, dat zy de beloning voorstellen, die een eerlyke handel te wagten heeft, en de ondeugd haar masker ontrukken.' Artikel 27: 'Hy zorgt, dat de Nationaale geest door alle mogelyke middelen, gevormd en geleid worde tot Deugd en Vaderlandsliefde, en tot de kennis van de waare belangen van het Gemeenebest; - tot het goed verstand der Staatsregeling en Vaderlandsche Historie, - 't zy door het Schryven van Weekbladen voor de jeugd en minvermogene Burgers, - 't zy door het doen vertoonen van zedelyke Tooneelstukken, tot opwekking van Vaderlandsliefde.'

⁸³ Ibidem, artikel 26: 'Hij zal derhalve moeten kennis dragen van de stukken welke ten Tooneele gevoerd

Deze plannen waren van directe invloed op de organisatiestructuur van de Amsterdamse Schouwburg, die pas sinds de omwenteling in 1795 was vrijgegeven van de (financiële) constructie met het Burgerweeshuis en het Oudemannenhuis en vanaf dat moment volledig stadsschouwburg was.⁸⁴ Het Amsterdams theater kreeg door de regering expliciet een educatieve functie toegewezen in het verspreiden van verlicht denkgoed onder de burgers. De hooggespannen educatieve verwachtingen blijken uit het feit dat de Agent van Nationale Opvoeding zich met het repertoire dient te bemoeien: als het juiste toneel op de planken verschijnt, kan dit niet anders dan het gewenste verlicht-didactische effect hebben. Van alle mooie plannen kwam helaas niet veel terecht. Van Kooten had een enorm takenpakket meegekregen en had nauwelijks ondersteuning om al deze taken uit te kunnen voeren.⁸⁵ Zijn opvolger Van der Palm (1799-1801) was te druk met onderwijs om zich met het toneelbeleid te bemoeien.⁸⁶

Toch lijkt Van Kooten op het gebied van het toneel wel wat plannen ten uitvoer te hebben gebracht. Op 15 mei 1799 schrijft de Agent Van Kooten een missive aan de schouwburgcommissarissen, die helaas niet is overgeleverd. De inhoud daarvan is deels op te maken uit de reactie van de schouwburgcommissarissen op 6 juni 1799 in een brief gericht aan de 'Burger Agent' Van Kooten. Van Kooten ziet de Amsterdamse Schouwburg graag als een leerschool voor het volk waar staatkundige deugden tot bloei komen. Volgens de schouwburgcommissarissen is het treurspel daartoe het best geschikt, daarin zijn immers 'schitterende helden' zoals de 'standvastige Brutus' te zien. Het is tekenend voor de populariteit van het klassieke treurspel in deze tijd dat de schouwburgcommissarissen hier Brutus als voorbeeld nemen. Zij vinden Brutus zo'n 'schitterende held' omdat hij een schoolvoorbeeld geeft van 'grootmoedige zelfopofferingen', hetgeen de kijkers tot navolging zou kunnen aanzetten. Helaas is niet iedereen in staat tot het begrijpen van het heldentreurspel, zoals bijvoorbeeld in het geval van de 'kunstvolle' ontwikkeling van het personage Nero in *Britannicus*. Dit is niet voor iedereen te begrijpen, want hier is intellect, een 'geoeffend oordeel' en een 'beschaafde geest' voor nodig. Als kweekschool voor de (algemene) deugd en als behoedmiddel tegen de ondeugd, achten de commissarissen het (burgerlijk) drama daarom veel meer geschikt. Hierin staan begrijpelijke en herkenbare, dagelijkse, tafereelen centraal en als de positieve gevolgen van deugdzaam gedrag en de negatieve gevolgen van ondeugdzaam gedrag daarin expliciet aan de orde komen (zonder dat daarvoor veel denkwerk nodig is) laat dit een grote indruk achter op het gros van de toeschouwers.⁸⁷

worden; – weshalven de Commissarissen der Schouwburgen en Directeurs van reizende of vaste Troupen, verpligt zullen zyn, de Lyst der Tooneelspellen, welke zy voornemens zyn te laten vertoonen, door hem te doen examineren en met voorkennis van het Uitvoerend Bewind approuberen.'

⁸⁴ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 226.

⁸⁵ J. Kloek, en W. Mijnhardt, 1800, 2001, p. 510.

⁸⁶ R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 2002, p. 40-41.

⁸⁷ Briefwisseling betreffende de schouwburgen te Amsterdam en 's-Gravenhage.

Toch zijn de schouwburgcommissarissen geenszins van plan het heldentreuspel door het drama te laten verdringen, althans zolang aan hen 'eenige macht over het Nederduitsch Nationaal Tooneel in handen word gelaten.' Zelfs al zou het treuspel niet leiden tot staatkundige deugden en verheven volksgeest, wat ze wel denken, dan nog behoeft het volgens hen een plaats binnen de schouwburg ter bevordering van de taal en dichtkunde en dient het als 'uitspanning en oefenschool voor den man van letteren' die er ook deugd en goede zeden door aanleert. De commissarissen vinden blijkbaar dat de Amsterdamse Schouwburg haar naam als nationale verspreider van kunst hoog moet houden. Enigszins beschroomd erkennen ze dat ze ook stukken ten tonele laten brengen waar veel op aan te merken is, die ze alleen laten opvoeren omdat die het meeste volk trekken en dus het meeste geld opleveren. Maar gelukkig zien ze ook wel het nut in van deze drama's ten behoeve van het treuspel: ze zetten de toeschouwer aan tot lezen. Dit kan leiden tot bespiegelingen over de inhoud en dit kan er dan weer voor zorgen dat dit type toeschouwer zelfstandig tot welberedeneerde oordelen kan komen. Bij het volgende schouwburgbezoek – als ze weer een treuspel zien, want daar begint de voorstelling doorgaans mee – kunnen ze vergelijkingen trekken tussen de drama's en de treuspielen. De toeschouwer is door de drama's een kundig en een 'bevoegd beoordelaar' geworden, zoals die het al is als het gaat om het toneelspel van de acteurs en actrices, en dat kan dan alleen maar gunstig uitpakken voor het treuspel. Het treuspel kan dan gaan herleven dankzij het drama.⁸⁸

De commissarissen springen dus in de bres voor het treuspel en raden verder aan om in 'alle volkrijke plaatsen Nationale Schouwtooneelen' op te richten die onder de directe verantwoordelijkheid van de Agent van Nationale Opvoeding vallen en die als doel hebben het volk over de staatkunde van het huidige bewind te onderwijzen en het verder te verlichten.⁸⁹ Hier lijkt Van Kooten, en later Van der Palm, actief beleid van te hebben gemaakt. Zijn voorkeur ging daarbij uit naar een klassiek treuspel: *Epicharis en Nero*, een drama met een politiek actieve vrouw in de hoofdrol (zie hoofdstuk 4.5). Dit treuspel was ongekend populair (zie ook hoofdstuk 3.1.2). Het stond in 1798 vijf keer op het programma van de Amsterdamse Schouwburg. Daarnaast deden de 'Nederduitsche nationale toneelisten der Bataafse Republiek', of ook wel het 'nieuw nationaal toneelgezelschap' genoemd, onder leiding van Ward Bingley verschillende Nederlandse plaatsen aan om dit treuspel onder een brede laag van de bevolking bekend te maken.⁹⁰

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Via de kranten heb ik advertenties terug kunnen vinden voor in elk geval optredens in Rotterdam, Leeuwarden, Den Haag, Gouda en Haarlem. Zie *Rotterdamse courant*, 7-12-1799, 4-6-1799 en 13-4-1799; *Haagsche courant*, 8-5-1799; *Goudasche courant*, 2-8-1799; *Oprechte Haarlemse courant*, 2-7-1799; *Leeuwarder courant*, 28-7-1804. In de *Constitutioneele oprechte Bataafse courant* staat ook een advertentie voor een opvoering in Amsterdam op 23-4-1799. Op die dag zijn echter het toneelstuk *De verzoening* opgevoerd en een divertissement waarin Wattier een toepasselijk vers heeft opgezegd. Dit alles ter viering van de eerste verjaardag van het aannemen van de constitutie.

In 1801 komt er weer een einde aan de directe bemoeienissen van de staat met het toneel, wanneer de Staatsregeling van 1798 onder Franse druk wordt vervangen door 'een minder centralistische en minder democratische versie'. Het Agentschap voor Nationale Opvoeding wordt overgenomen in een Raad voor Binnenlandse Zaken en komt daarmee te vervallen. De inmenging van de staat in culturele aangelegenheden stopt daarmee. Het lager onderwijs krijgt nu alle aandacht als het gaat om het opvoeden van het volk.⁹¹

5.4 Theaterarchitectuur: regulering en ordening van het publiek

Uit het voorgaande blijkt dat de Amsterdamse Schouwburg in de achttiende eeuw verschillende groepen belanghebbenden kende. De kerkenraad, de regenten van de Godshuizen, het schouwburgbestuur, de burgemeesters, en later de nationale politiek, waren allemaal van invloed op het toneel en het repertoire. Vanaf het midden van de achttiende eeuw komen daar twee groepen belanghebbenden bij. Groepen die zich altijd al binnen de muren van de schouwburg hadden bevonden: het schouwburgpubliek en de toneelspelers. Met name het schouwburgpubliek had natuurlijk altijd al in een zekere zin invloed op het repertoire: simpelweg door wel of niet te komen kijken naar een bepaald toneelstuk. Toch verandert er iets.

T.C.W. Blanning heeft onderzocht hoe het publiek in de achttiende eeuw evolueert van een specifieke en hiërarchisch georganiseerde groep van mensen, die gedefinieerd wordt door de specifieke gebeurtenis (bijv. een optreden) en in de basis een passieve houding aanneemt, naar de meest gezaghebbende en rechtmatige stem als het gaat om het waarderen van kunst. Het schouwburgpubliek wordt van passieve toeschouwer een actieve deelnemer, die mag oordelen over kunst en wiens autoriteit algemeen wordt erkend.⁹² In de theaterarchitectuur is dan ook terug te zien dat er steeds meer rekening gehouden wordt met dit veranderende theaterpubliek en dan met name in de pogingen die men deed om het te reguleren. De inrichting van de schouwburg wordt namelijk steeds duidelijker gestuurd door de wens tot een geordend schouwburgpubliek. Ontwikkelingen als een steeds duidelijkere afbakening tussen podium en publiek en het installeren van banken voor een zittend in plaats van rondlopend publiek, zijn een van de vele voorbeelden die in deze paragraaf centraal staan. Hieruit blijkt dat men in de Nederlandse Republiek opvallend genoeg al vroeg bezig was met het reguleren van het schouwburgpubliek, zeker in vergelijking met het buitenland.⁹³

⁹¹ R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 2002, p. 38.

⁹² T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture*, 2002, p. 106-109.

⁹³ In Frankrijk was het tot in de achttiende eeuw gebruikelijk dat toeschouwers op het podium kropen en zich bemoeiden met de voorstelling. Dat ging ook makkelijk omdat er geen duidelijk onderscheid was tussen het podium en het publiek. Een ander voorbeeld is de installatie van banken in de parterre in Parijs in 1782, hetgeen overigens op veel verzet stuitte. Het theaterpubliek wilde zich namelijk niet laten regu-

In de zeventiende eeuw zijn er opeenvolgend maar liefst drie verschillende gebouwen waarin de Amsterdamse Schouwburg huist en waarin deze toename aan regulerende middelen kan worden gevolgd. In 1617 is, zoals aangegeven, de eerste schouwburg in Amsterdam gebouwd. Deze ging in 1637 volledig op de schop, omdat het gebouw niet meer voldeed. In 1664 onderging dit, op dat moment nog geen dertig jaar oude gebouw, een grondige verbouwing. Inmiddels waren er namelijk een aantal nieuwe schouwburgen ontstaan in Europa, gebouwd naar Venetiaans model. Dit waren zogenaamde *théâtres à l'italienne*: met diepe scènes met perspectivistische decors en met de mogelijkheid tot allerlei vliegwerken.⁹⁴ Ook de Amsterdamse Schouwburg moest eraan geloven in 1664, als de eerste schouwburg van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.⁹⁵ In 1774 herrees er weer een nieuw gebouw, nadat de schouwburgbrand het oude gebouw volledig in de as had gelegd.

Al deze verbouwingen hadden uiteindelijk tot doel om verbeteringen aan te brengen die aansloten bij de nieuwste inzichten over zaken als zichtlijnen, positionering van het publiek en akoestiek. Die moesten er dan weer voor zorgen dat de schouwburg een aantrekkelijke plaats bleef om naartoe te gaan en bezoekers in staat stelden zich optimaal op de voorstelling te richten. Daarnaast leggen deze verbeteringen opvattingen over de schouwburg als publieke ruimte bloot. Dit is duidelijk zichtbaar in het schouwburggebouw uit 1774. De betrokken theaterarchitect voegde daar zones toe binnen de schouwburg, maar buiten de theaterzaal, waar mensen konden samenkomen voor debat en discussie.

De inrichting van de schouwburg en de theaterenscenering konden dus als middel worden ingezet voor de regulering van het schouwburgpubliek. De aanpassingen die werden gedaan bij verbouwingen of nieuwe theatergebouwen, zeggen daarom iets over het gedrag van de toeschouwers in de publieke ruimte van de Amsterdamse Schouwburg. In het onderstaande wil ik via wijzigingen in de theaterarchitectuur, de inrichting, enscenering en publieksopstellingen de veranderingen in de functie van de schouwburg als publieke ruimte demonstreren.

5.4.1 *Reorganisatie van het schouwburggebouw: interieur en exterieur*

In de vijftiende en zestiende eeuw was het toneel nog gekoppeld aan de rederijkerskamers. Het speelde zich vooral af in de openlucht en was vrij toegankelijk voor het publiek.⁹⁶ Ergens rond 1600-1610 ging men structureler over op een vaste binnen-

leren. Het wilde in het theater onafhankelijk zijn, zoals het later ook soevereiniteit opeiste in de politiek. Zie: J. Ravel, *The Contested Parterre*, p. 214-215.

⁹⁴ T. de Paape, 'Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de lage landen [1600-1800]', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 147-148.

⁹⁵ Ibidem, p. 148.

⁹⁶ R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10, p. 8. In Frankrijk was het niet anders. Daar speelt het theater zich ook in de buitenruimte af vaak op een verhoogd plateau. Zie: K. Vanhaesebrouck, 'Barok en classicisme', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 134.

ruimte voor het toneel. Dit had verschillende praktische voordelen: men was minder afhankelijk van de weersomstandigheden en men kon entreegeld gaan vragen.⁹⁷ Er was ook een andere belangrijke derde reden: het spelen van toneelvoorstellingen in een gebouw met een duidelijk afgebakende ruimte voor het podium en voor de zaal, gaf de mogelijkheid het rumoerige publiek in toom te houden. Terwijl toneel in de openlucht potentieel kon leiden tot chaos (met door elkaar lopende en pratende, schreeuwende en etende toeschouwers) kon een afgesloten gebouw bijdragen aan het in bedwang krijgen van het publiek.⁹⁸ Of dat ook daadwerkelijk werkte, is natuurlijk een tweede.

Het eerste gebouw in Amsterdam dat voor een groot gedeelte gewijd was aan toneel, was de eerdergenoemde Nederduitse Academie, opgericht in 1617. In dit gebouw deed de aula dienst als toneelzaal. Toen de bestuurders van het Amsterdams Weeshuis het gebouw in 1622 overnamen, werd al snel duidelijk dat er een nieuw gebouw nodig was dat geheel in dienst zou kunnen staan van het toneel. De architect Jacob van Campen werd hiervoor aangetrokken. Hij liet zich voor deze opdracht inspireren door de theaters uit de klassieke oudheid en de Italiaanse moderne interpretaties daarvan.⁹⁹ Dat resulteerde in 1637 in de eerste echte Amsterdamse Schouwburg. Deze schouwburg had naar klassiek voorbeeld een halfrond auditorium, een amfitheater en een brede ondiepe scène zonder prosceniumboog.¹⁰⁰ Het had daarvoor in de plaats een uitgewerkte scaenae frons (een podiummuur) en een mogelijkheid tot het laten afdalen van een deus ex machina (een ingrijpende en narratieve 'hogere macht').¹⁰¹ Op afbeelding 11 en 12 is veel van het hierboven beschreven te zien. Het opstaande toneel heeft inderdaad geen boog, maar een podiummuur aan weerszijden van het toneel. Voor het toneel bevond zich in het auditorium de bak met staanplaatsen en daaromheen (in een halve cirkel) bevonden zich op de begane grond en de verdieping daarboven de loges. In de bovenste cirkel (tweede verdieping) waren de zitplaatsen te vinden.

Nog geen dertig jaar later blijkt het gebouw al te zijn verouderd. Onder invloed van ontwikkelingen in de theaterenscenering gaat het schouwburggebouw in 1664 volledig op de schop. De buitenmuren blijven grotendeels staan, in tegenstelling tot het interieur dat volledig wordt afgebroken. Op die manier creëert architect Philip Vingboons een verdubbeling van de oppervlakte van de schouwburg. Daardoor is er ruimte 'voor een auditorium met twee rangen in U-vorm, voor een ruime orkestbak, voor een toneelboog en voor een diepe scène met perspectivistische coulissedecors en met veel toneelmachines, zoals liften, hemelwagens, een glorie of wolkenlift

⁹⁷ R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, 2013, h. 10, p. 8.

⁹⁸ Ibidem, h. 10, p. 8. Zie ook: K. Vanhaesebrouck, 'Barok en classicisme', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 134.

⁹⁹ Zoals zichtbaar in het Teatro Olimpico in Vicenza dat tussen 1580-1585 werd gebouwd.

¹⁰⁰ Een prosceniumboog is een omlijstende boog op het toneel die het toneel afsluit van de zaal.

¹⁰¹ T. de Paepe, 'Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de lage landen [1600-1800]', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 145-147.



Afb. 11 *De Schouburg van binnen op 't Tooneel aen te sien.* Het interieur van de Schouburg op de Keizersgracht, gezien naar het toneel. Vervaardiger: onbekend, 1663.



Afb. 12 Gaat vergezeld van de volgende tekst: *De Schouburg is voor 't oor en oog van 't Volk gesticht. / Men leert hen door het spel huisnuttel-schranderheeden. / Zij wraakt de trouweloosheit en roemt de burgerplicht. / Welspreekendheid heeft mach om 't hart als was te kneeden. / Zoo wordt het brein doorzult in deugd en wijsbeleit. / De Laster brult vergeefs om 't Schoutooneel te schennen. / 't Ondekt het aardtsch Bedrogh en haar onzeekerheid. / Tooneelspel leert het volk hun ydelheeden kennen.* Vervaardiger/opdrachtgever: Door Yver in Liefde Bloeyende. De oude schouburg aan Keizersgracht 384. Gezien vanaf het toneel. Vervaardiger: onbekend, 1658.

en een golvenmachine'.¹⁰² De capaciteit gaat naar 1350 toeschouwers in plaats van 1067.¹⁰³ De indeling van de nieuwe schouwburg was gebaseerd op Venetiaans model met diepe scènes met perspectivistische decors en met veel mogelijkheden tot kunst- en vliegwerk. Het voldeed veel meer aan de eisen van het schouwburgpubliek en moest daarom zorgen voor meer publiek en dus meer geld.¹⁰⁴ De Amsterdamse Schouwburg was immers ook een commerciële instelling.

De aanpassingen in de encenering moesten er ook voor zorgen dat de toeschouwer meer de aandacht bij het toneelstuk kon houden. Nieuwe decors in perspectief hadden als doel het publiek het toneelstuk in te zuigen; het kunst- en vliegwerk zorgde voor spanning en sensatie. Andere wijzigingen betroffen de publieksoptelling. Zo verving Philip Vingboons in zijn nieuwe ontwerp de dichte loges voor open loges. Dit deed hij om verschillende redenen. Allereerst verbeterden hierdoor de zichtlijnen vanuit de loges richting het toneel aanmerkelijk. De dichte loges zorgden er immers voor dat het toneel vanaf veel plekken feitelijk slecht zichtbaar was. Dit leidde ertoe dat men in de loges met van alles bezig was, behalve met het toneel. Zeker omdat er ook nog gordijntjes hingen waarmee de kijkers zich volledig konden afsluiten van datgene wat er om hen heen gebeurde.¹⁰⁵ De open loges zorgden voor een grotere sociale controle en verhinderden daarmee ongewenst gedrag. Daarnaast droegen open loges bij aan de publiekservaring van degenen die in de loge zaten. De theaterervaring in een privéloge waar je je volledig kan terugtrekken met gelijkgestemden, is wezenlijk anders dan de theaterervaring van een open loge. In een open loge functioneer je veel meer als onderdeel van het publiek, van de microsamenleving. Je gaat op in de gezamenlijkheid, in de heersende sfeer en dynamiek.

Een andere fundamentele verandering betrof de grote staanplaats die zich direct voor het toneel bevond. Vingboons verving deze voor een grote bak met zitplaatsen met, tussen de zitplaatsen en het toneel, ruimte voor het orkest. Zo creëerde hij een grotere afstand tussen het publiek en het toneel, waardoor de acteurs en het publiek duidelijker van elkaar werden gescheiden. Hoewel het waarschijnlijk niet gebruikelijk was om op het toneel plaats te nemen, zoals dat in Frankrijk tot in de achttiende eeuw wel het geval was, geeft deze aanpassing wel te denken. In de schouwburg van 1638 was de scheidslijn tussen het publiek en de acteurs klein: zij waren slechts gescheiden door een opstaand toneel, waarbij het toneel werd geflankeerd door een podiummuur. Het publiek stond letterlijk aan de voeten van de acteur. Het moet daarom redelijk laagdrempelig zijn geweest om op het toneel te klimmen en het is niet uit te sluiten dat dit ook weleens gebeurde. De toevoeging van een orkestbak, en

¹⁰² T. de Paepe, 'Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de lage landen [1600-1800]', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 148.

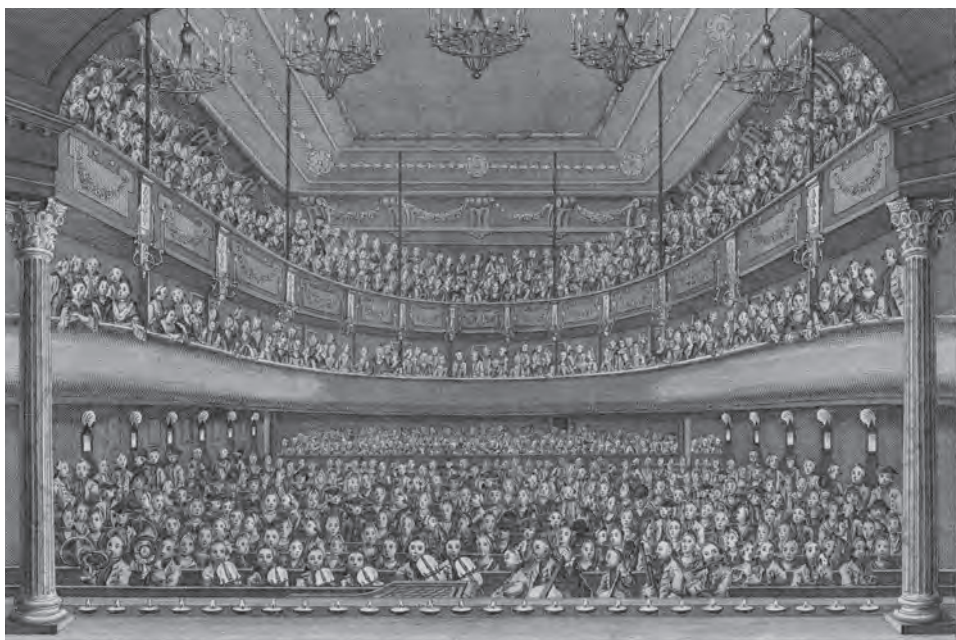
¹⁰³ A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001, p. 10.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 147-148.

¹⁰⁵ Aan het begin van de zeventiende eeuw werden de gordijntjes die voor de loges hingen verwijderd. Zie: A. Hanou, 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 69.



Afb. 13 *Generaal gezigt van de geweezene Schouburg te Amsterdam, van binnen uit de Schou- plaats naar het Tooneel te zien, anno 1772.* Vervaardiger: J.B. Elwe, N. van Frankendaal (fec.) en Willem Writs (del.), 1774.



Afb. 14 *Generaal gezigt van de geweezene Schouburg te Amsterdam, van binnen het Tooneel naar het Amphitheater te zien, 1772.* Vervaardiger: W. Writs (del), N. van Frankendaal (fec), 1774.

de toevoeging van een duidelijke omkadering van het toneel in de vorm van een prosceniumboog in plaats van een *scaenae frons* (podiummuur) in 1664, bevorderden de scheidslijn tussen podium en zaal.¹⁰⁶ Nederland is met deze vroege scheiding tussen toneel en publiek uniek, in elk geval in vergelijking met Frankrijk. Daar vinden namelijk pas vanaf het midden van de achttiende eeuw vergelijkbare ontwikkelingen plaats. Voor toeschouwers in de Franse schouwburgen was het lange tijd gebruikelijk om niet alleen in de zaal, maar ook op het toneel zelf plaats te nemen. De kijkers werden hiermee in feite 'spelers': een direct onderdeel van de voorstelling. Waar het podium eindigde en de zaal begon, was behoorlijk diffuus. In 1759 probeerde de Comédie-Française deze theaterpraktijk te verbieden, maar dat was tevergeefs.¹⁰⁷

Vingboons verplaatste in de Nederlandse Republiek dus al in 1664 de staanplaatsen naar achterin de bak, waardoor er een duidelijker onderscheid was tussen podium en publiek. Bovendien kon het luidruchtigste – en slechts betalende – schouwburgvolk helemaal weggemoffeld achterin de zaal de minste aanstoot geven en de minste overlast bezorgen aan de rest van het publiek. De ruimte precies voor het toneel, die goed zicht op het podium gaf, was nu voorbehouden aan de brede middenklasse. De zitplaatsen bemoeilijkten het door elkaar rondlopen en het zette de toeschouwer in de basis in de juiste positie, namelijk met het gezicht naar het toneel (zie afb. 13 en 14). Dat de toeschouwer door deze ingreep niet per se ook naar het toneel keek, blijkt uit meerdere bronnen (zie paragraaf 5.5.2). Toch zal deze aanpassing een zekere mate van chaos, gedrang, onoverzichtelijkheid en criminaliteit zijn tegengegaan. De Amsterdamse schouwburg gaf zo al heel vroeg – vanaf 1664 – een duidelijke sociale stratificatie en geregleerde ordening te zien.

Ook qua vorm is de Amsterdamse Schouwburg een voorloper op Frankrijk. De indeling van de Franse schouwburgen was nog tot het midden van de achttiende eeuw veelal opgebouwd volgens het zeventiende-eeuwse jeu de paume-model: het bestond uit een lange rechthoekige ruimte, had waardeloze zichtlijnen naar het podium toe en een slechte akoestiek. Dit werkte niet mee bij het in toom houden en reguleren van het schouwburgpubliek. Pas vanaf het midden van de achttiende eeuw houden Franse architecten zich bezig met het ontwerpen van nieuwe schouwburg-ruimtes waar dit jeu de paume-model was losgelaten. Deze nieuwe ruimtes moesten de voorwaarden scheppen voor een nieuw soort theaterpubliek, waarbij de toeschouwers gericht waren op het podium en niet meer op elkaar. Vanaf dan ontstaat in Frankrijk een nieuw model schouwburg waarin als basis de halve cirkelvorm van het auditorium geldt.¹⁰⁸ Precies de vorm die de Amsterdamse Schouwburg meer dan een eeuw eerder al doorvoerde in het gebouw van 1638 en die zo zou blijven, ook bij de bouw van de nieuwe schouwburg in 1774.

106 N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 21.

107 P. Friedland, *Political Actors*, 2002, h. 8.

108 B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 170-171.

Bij de bouw van de nieuwe Franse theaters wordt ook duidelijk rekening gehouden met publieksgedrag en sociale status. Het nieuwe theater van Besançon bijvoorbeeld, ontworpen door Nicolas Ledoux tussen 1778-1784, houdt de natuurlijke sociale verdeling van het straattheater aan bij de inrichting van het auditorium. Waar in het straattheater de sterksten het beste zicht hebben, omdat zij zich naar voren dringen en de zwakkeren daarmee naar achteren dwingen, krijgen zij ook in de schouwburg van Besançon de betere visuele plekken. Hij vervangt de parterre, waar het lagere volk zich doorgaans verzamelde en waar men nog staand naar de voorstelling keek, voor rijen vaste zitplaatsen bedoeld voor de rijkere bourgeoisie. De populaire staanplaatsen worden boven in het auditorium achter een zuilengalerij weggemoffeld. Het staande, etende, roepende en zwetende publiek is daarmee vervangen door een zittende burgerij, wat de aandacht voor de voorstelling ongetwijfeld goed heeft gedaan.¹⁰⁹ Deze trend zette zich ook door in de Comédie-Française waar men na zeer heftige discussies, in 1782 toch eindelijk ook zitbanken installeerde.¹¹⁰

Paul Friedland brengt de regulerende ontwikkelingen in Frankrijk in verband met de pacificatie van het publiek: hij ziet in deze ontwikkelingen het beginstadium van het moderne aandachtige, maar passieve publiek zoals we dat nu kennen.¹¹¹ Binnen deze ontwikkelingen zijn er echter ook revoltes. Jeffrey Ravel beschrijft het verzet van het theaterpubliek tegen de, in hun ogen, onderdrukkende maatregelen. Ravel ziet dit als een opmaat naar de politieke revolutie, waar het Franse volk zich onttreed van het juk van de regulerende monarchie. Het is opvallend dat de ontwikkelingen in theaterenscenering en publieksopstelling, zoals het verplaatsen van het staande publiek, het plaatsen van zitbanken en het loslaten van het jeu de paume-model, die in Frankrijk zouden zorgen voor hevig verzet, in de Amsterdamse Schouwburg ruim een eeuw eerder waren doorgevoerd zonder enige vorm van protest. Dit wil echter niet zeggen dat het theaterpubliek in Nederland mak en passief was, zoals later in dit hoofdstuk zal blijken.

Vanaf 1664 tot aan de grote brand in 1772 bleef de Amsterdamse Schouwburg in grote lijnen hetzelfde, hoewel de randen van de decorprenten wel wat aanpassingen laten zien.¹¹² Zo is in 1769 de muziekbak van klein en ovaal naar rechthoekig en lang gegaan en verdween in 1769 de loge op de begane grond.¹¹³ Een nog grotere orkestbak

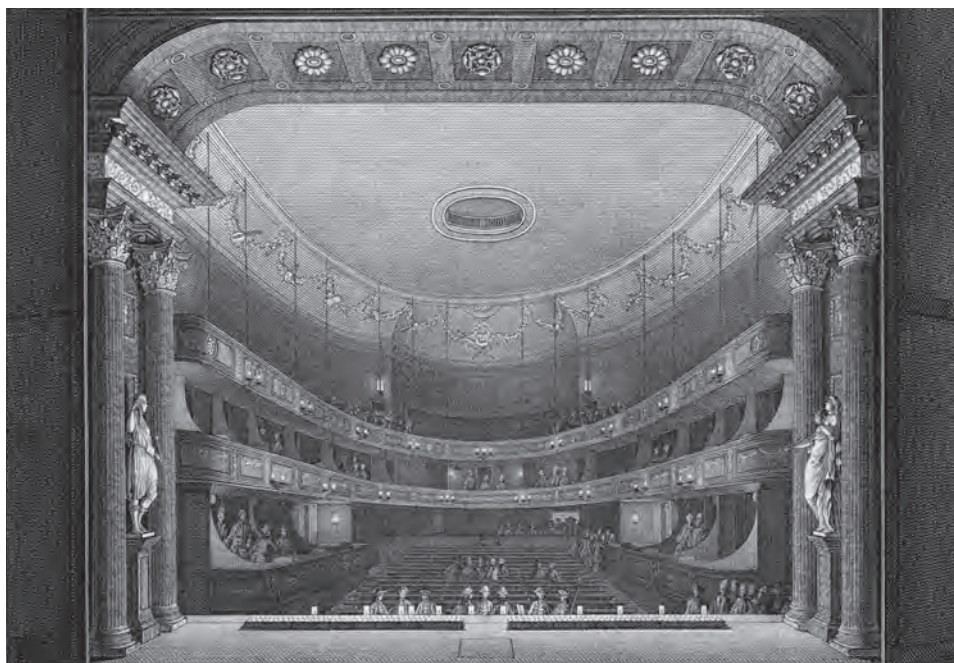
109 B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 171-172.

110 Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999, p. 210-220. Zie ook: J.S.R. Ravel, 'Seating the Public: Sp-heres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788', in: *French Historical Studies* 18 (1993) 1, p. 173-210; P. Friedland, *Political Actors*, 2002, p. 87.

111 'I am tempted to see in the birth of this new apathetic audience a parallel and a chronological precursor to the new political audience brought into existence by the advent of representative democracy. Yes, the parterre would continue to be an active presence: like the popular rebellions that occasionally interrupted the imposition of representative democracy, the parterres of Paris occasionally rose in rebellion. But the trend toward passivity had begun, and theatrical and political audiences were well on their way to becoming the passive observers that they are today.' Zie: P. Friedland, *Political Actors*, 2002, p. 89.

112 N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 21.

113 W. Hogendoorn, *De schouwburg in beeld*, 2012, h. 3 en p. 48.



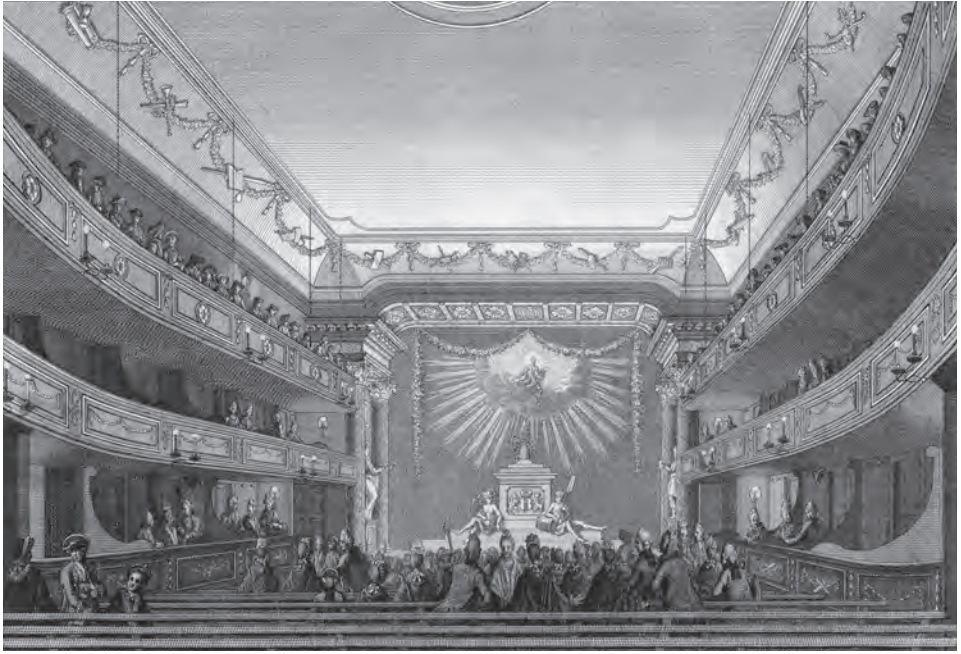
Afb. 15 *Afbeelding van den Nieuwen Amsterdamschen Schouwburgs, van het Tooneel te zien* (Leidseplein). Vervaardiger: Noach van der Meer (viv. del. & fecit) en P. den Hengst (excud.), 1775.

duidt op de belangrijke rol van muziek bij het toneel, de opera's en de balletten. Daarnaast creëert deze nog meer afstand tussen het publiek en het podium.

Na de schouwburgbrand in 1772 verrees het nieuwe schouwburggebouw niet aan de Keizersgracht, maar aan het Leidseplein. Stadsarchitect Eduard de Witte ontwierp het gebouw. Het was zijn eerste grote project.¹¹⁴ De zaalindeling bleef voor een groot deel hetzelfde: er was een auditorium met nog steeds een grote orkestbak vooraan het toneel, vervolgens een bak met zitplaatsen en daarachter de staanplaatsen. Op de begane grond en de eerste verdieping bevonden zich aan de zijkant loges en boven de loges was aan beide kanten een galerij van drie banken achter elkaar gesitueerd. Ook de encensering was voor een groot deel gelijk aan de schouwburg van voor de brand: er was een prosceniumboog geplaatst die links en rechts werd geflankeerd door Korintische zuilen met daartussen marmeren beelden van Melpomene en Thalia (zie afb. 15 en 16).¹¹⁵ Met de bouw van de nieuwe schouwburg creëerde men weer meer plaatsen: de bak met zitplaatsen, de galerij met zitplaatsen en de loges samen konden al 864 toeschouwers herbergen. Volgens de *Historie van den nieuwen Amster-*

¹¹⁴ N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 22-23.

¹¹⁵ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772, 1920*, p. 222. Voor een zeer uitgebreide en gedetailleerde beschrijving van de nieuwe schouwburg, zie: N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 21-64.



Afb. 16 *Afbeelding van den Nieuwen Amsterdamschen Schouwburg, naar het Tooneel te zien.*
Vervaardiger: N. v.d. Meer Jun. (viv. del. & fec.), G. Warnars en P. den Hengst, (excud.), 1775.



Afb. 17 *Gezicht van het voorplein en de binnenpoort van de Schouwburg te Amsterdam, 1772.*
Vervaardiger: onbekend. Uitgegeven door G. Warnars en P. den Hengst, 1750-1785.



Afb. 18 *Gezicht van de Voorpoort of Ingang van den Schouwburg te Amsterdam op de Keizersgracht, 1772.* Vervaardiger: onbekend. Uitgegeven door G. Warnars en P. den Hengst, 1750-1785.

damschen Schouwburg kon een volle schouwburg wel 1600 toeschouwers herbergen, zonder dat dit zichtproblemen gaf.¹¹⁶

Hoewel het interieur, voor wat betreft het toneel en de zaal, niet wezenlijk veranderde, gold dit zeker niet voor de buitenkant. De nieuwe Amsterdamse Schouwburg onderscheidde zich sterk van haar voorgangers door de uitstraling, het aanzicht en de entree van het gebouw. De oude schouwburg aan de Keizersgracht had slechts een voorpoort aan de straatzijde (zie afb. 18), waar men doorheen moest om op het voorplein te komen om vanaf daar het gebouw te betreden via een toegangspoort (zie afb. 17). De schouwburg lag dus geheel verscholen achter de voorpoort, waar hij wegviel in het heersende straatbeeld van gevels en poorten (zie afb. 19). Rond toneelvoorstellingen zal het een af- en aanrijden van koetsen zijn geweest, waardoor de aanwezigheid van de schouwburg verraden werd, maar buiten die voorstellingen om zal alleen het versje op de voorpoort op het bestaan van een theater hebben gedeut.

De nieuwe schouwburg daarentegen was een groot gebouw, hij lag geheel vrij en had een prominente voorgevel. Dit gebouw viel dus op binnen het straatbeeld (zie afb. 20). Waarschijnlijk was dit in eerste instantie ingegeven door een praktische reden: een vrijstaand gebouw leverde een minder groot brandgevaar op voor omlig-

¹¹⁶ N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 27. Zie ook [J. Fokke en M. de Boer], *Historie van den nieuwen Amsterdamschen schouwburg, 1775*, p. 34.



Afb. 19 De ingang van het Roomsch-Catholiek Oude-Armenkantoor, Keizersgracht 384, voorheen de ingang van de schouwburg die in 1772 afbrandde. Vervaardiger: H.P. Schouten, 1790-1795.

Afb. 20 *Afbeelding van den Nieuwen Amsterdamschen Schouwburg, met een gedeelte van het Leidsche Plyn.* Vervaardiger: N. van der Meer jr. (del et fecit). Uitgegeven door: G. Warnars en P. van Hengst, 1774-1776.



gende gebouwen, het vuur kon moeilijker overslaan. Daarnaast vergrootte een vrijstaand gebouw 'de monumentaliteit van het gebouw'.¹¹⁷

Het valt niet te ontkennen dat een prominent aanwezig schouwburggebouw een heel andere uitwerking had op de theaterervaring van bezoekers dan een schouwburg die geheel verscholen lag achter een toegangspoort. Het grote gebouw, niet langer ingekapseld tussen andere gebouwen, mocht opvallen en had een duidelijke plek veroverd binnen de stad. Deze verandering benadrukt de toegenomen waardering voor het toneel en de symbolische functie van het theater binnen de stad en de maatschappij.¹¹⁸

Samengevat: in de architectuur en de enscenering van de Amsterdamse Schouwburg werkten de verbouwingen en nieuwe gebouwen regulerend richting het gedrag van de toeschouwer. Aanpassingen lijken steeds ingegeven te zijn door de vraag hoe de bezoeker meer bij de toneelvoorstelling kon worden betrokken en meer in het gareel kon worden gehouden. De komst van transitiezones, zoals in de volgende paragraaf beschreven, bevestigt dit beeld.

5.4.2 Publieke ruimte: transitiezones

Het nieuwe gebouw van 1772 speelde meer in op de publieke functie van de schouwburg dan de gebouwen daarvoor, niet alleen doordat het een monumentaal vrijstaand gebouw betrof, maar ook omdat men meer ruimte creëerde om buiten de toneelzaal om in de schouwburg te vertoeven – in zogenaamde transitiezones. Dit wordt duidelijk wanneer de plattegronden van de verschillende gebouwen met elkaar worden vergeleken.

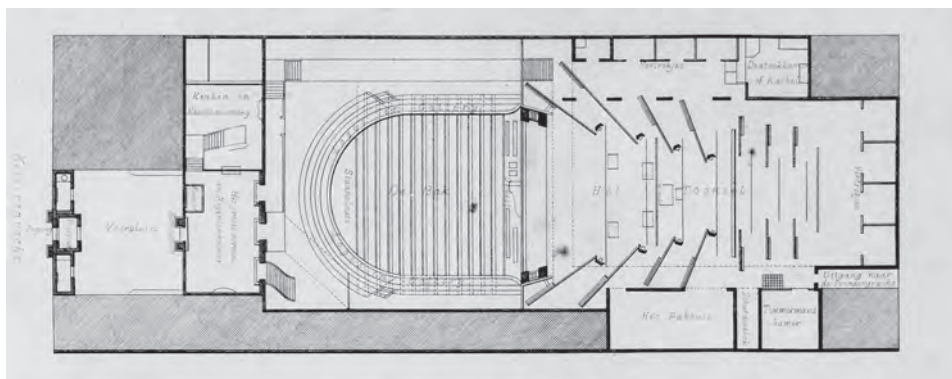
In afbeelding 21 is de plattegrond van de schouwburg te zien, zoals die was voor 1664. Uit deze bouwtekening blijkt dat de schouwburg hoofdzakelijk bestaat uit het auditorium en het toneel. Via de ingang kwam je weliswaar in een kleine voorzaal, die weer toegang verschafte tot de bak met staanplaatsen. Je kon vanuit daar ook via de trap naar de loges en zitbanken op de eerste en tweede verdieping. Al met al was die voorzaal meer een doorloop naar de zaal, alwaar het schouwburgpubliek werd voorzien van eten en drinken.¹¹⁹

De schouwburg tussen 1664 en 1772 is iets anders ingedeeld. Op afbeelding 22 zie je eerst de voorpoort, vervolgens het toegangsplein en daarna de ingang die uitkomt

¹¹⁷ B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 176.

¹¹⁸ B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 175-176. In de *Nieuwe Atlas van de voornaamste gebouwen en gezigten der stad Amsterdam met derzelver beknopte beschrijvingen* verschenen ook afbeeldingen van de nieuwe Amsterdamse Schouwburg. De selectie van afbeeldingen hierin is veelzeggend: 'These multiplied visual representations of pieces of urban setting were not only valued as artistic interpretations of actual objects and places, but were supposed also to represent the city's pride, reinforce a particular self-image of propagate certain ideals.' Zie: F. Schmidt, *Passion and Control*, 2016, p. 165.

¹¹⁹ Zie voor een beschrijving over hoe dat moet zijn gegaan: A. Hanou, 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse Schouwburg', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 65-68.



Afb. 22 *Plattegrond van de schouwburg 1665-1772*. Vervaardiger: onbekend.

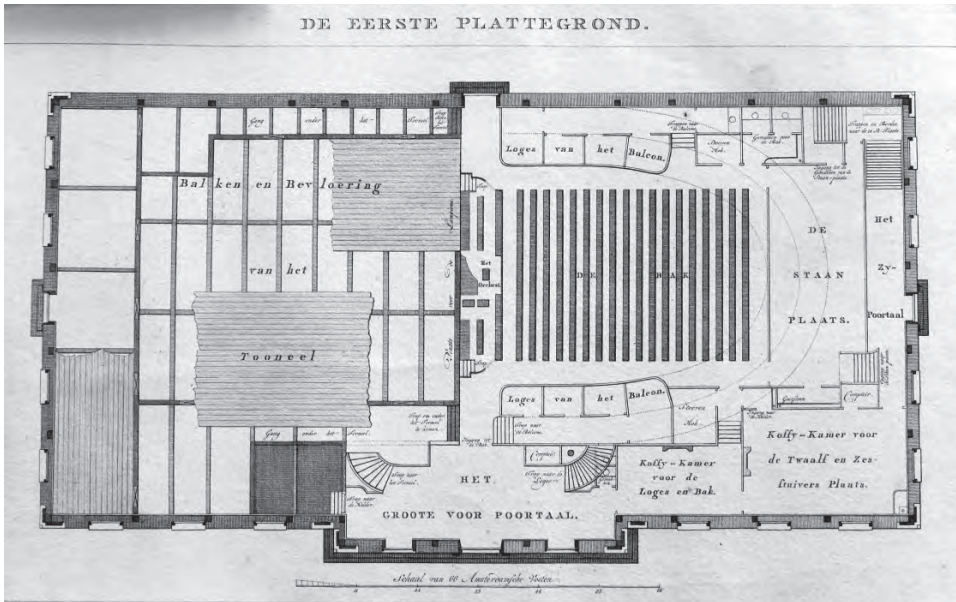
In het nieuwe schouwburggebouw uit 1774, is er daarom opvallend meer ruimte vrijgehouden voor samenzijn en ontmoetingen buiten de toneelzaal in allerlei transitieruimtes (zie afb. 23 en 24). Dit is een ontwikkeling die ook plaatsvond binnen andere theaters in Europa, zoals in Frankrijk. In een poging het probleem van de luidruchtige toeschouwers op te lossen, probeerden theaterarchitecten 'de theatraliteit van het publiek wel uit het auditorium te bannen, maar niet uit het theatergebouw zelf'. In de tweede helft van de achttiende eeuw komen er daarom steeds meer theaters waarin de oppervlakte van het theatergebouw aanzienlijk is toegenomen door de uitbreiding met transitieruimtes zoals 'vestibules, traphallen en rijk gedecoreerde foyers'.¹²³

Deze ontwikkeling is duidelijk terug te zien in de Nederlandse situatie. Het begint al met de entree. Nadat de schouwburgbezoeker, met genoeg geld voor een kaartje voor de bak of de loges, een van de drie toegangsdeuren in de hoofdingang is gepasseerd, komt hij in een ruime zaal (het grote voorportaal). Deze zaal biedt genoeg gelegenheid om elkaar te ontmoeten, elkaar op te wachten of samen af te spreken, voordat de gordijnen van het toneel opengaan. Als het toneelstuk gaat beginnen, kunnen de bezoekers zich vanuit het voorportaal via een doorgang en/of trap naar de bak, de balkons en de loges begeven. Achter de balkons en de loges loopt een gang die ongeveer net zo breed is als de balkons en loges zelf. Hier kunnen bezoekers uit verschillende loges – als de aandacht voor het toneel verslapt – elkaar treffen. Zij hebben daarbij hun eigen koffiekamer, die zij kunnen bereiken vanuit het voorportaal of vanuit de toneelzaal.

De bezoekers van de goedkopere twaalf- en zesstuuverplaatsen hebben een discrete in- en uitgang in de zijgevel van het gebouw.¹²⁴ Voor hen is een (smal) zijportaal achter de staanplaats beschikbaar, van waaruit zij naar hun eigen ruime koffiekamer kunnen gaan.

¹²³ B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 174-175.

¹²⁴ T. de Paepe, 'Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de lage landen [1600-1800]', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 153-154.

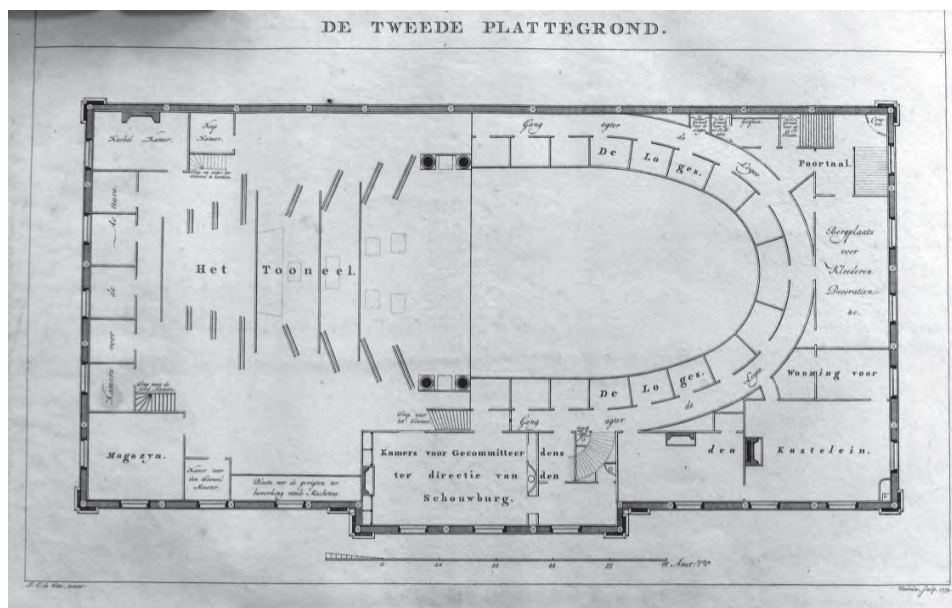


Afb. 23 Plattegrond van de begane grond van de Amsterdamse Schouwburg na 1774.

Bij het nieuwe gebouw van 1774 speelde men dus meer dan voorheen in op de functie van de schouwburg als ontmoetingsruimte. In de eerste Amsterdamse schouwburg was de toneelzaal zelf de enige grote ontmoetingsplaats en werd het publiek daardoor gedwongen om zich tijdens het toneel tot elkaar te verhouden. De staanplaatsen, waardoor men ook nog door elkaar ging lopen, werkten dit nog meer in de hand. Het verlangen naar aandachtige en zich beschaafd gedragende toeschouwers zorgde ervoor dat de schouwburgen hun ruimtes anders gingen indelen. Er kwamen zitplaatsen, open loges, perspectivistische decors en een steeds duidelijkere scheiding tussen publiek en podium. In 1774 komt het tot een vrijstaand en opvallend gebouw, waar transitieruimtes als voorportalen, zijportalen en koffieruimtes, naast de toneelzaal, gelegenheid bieden tot ontmoeting, levendige discussie en debat.

5.5 De democratisering van het Amsterdams schouwburgpubliek

Alle aangebrachte aanpassingen in de structuur en inrichting van de Amsterdamse Schouwburg betekenen echter niet het einde van het luidruchtige gedrag van het Amsterdams schouwburgpubliek tijdens de voorstelling. Dat bleef actief deelnemen aan de theatrale activiteit, wat kon leiden tot ordeloosheid en ongeregelheden. Overlast waar het schouwburgbestuur en het stadsbestuur niet op zaten te wachten. Ook de omvorming van de nieuwe schouwburg in 1774 tot een publieke ruimte die mogelijkheid gaf tot ontmoeting buiten de toneelzaal om, leidde niet per



Afb. 24 Plattegrond van de eerste verdieping van de Amsterdamse Schouwburg na 1774.

se tot een meer aandachtige toeschouwer in de zaal. De politieke ontwikkelingen waren daar ongetwijfeld debet aan. De politieke revoluties waren voelbaar tot in de schouwburgzaal, alwaar het publiek – net zoals in de politiek – steeds meer invloed opeiste. Hieronder ga ik verder in op hoe het theaterpubliek verandert en in feite democratiseert.

5.5.1 Samenstelling van het publiek

Er is nog weinig bekend over de precieze samenstelling van het achttiende-eeuwse Amsterdamse schouwburgpubliek. Er zijn bijvoorbeeld geen intekenlijsten voor abbonementhouders, omdat de Amsterdamse Schouwburg het systeem van abbonementhouders niet kende, zoals onder andere de Rotterdamse Schouwburg dat wel kende.¹²⁵ Aanwijzingen over de sociale samenstelling van het publiek komen vooral uit de toneeltijdschriften, die hoofdzakelijk over het Amsterdams toneel schrijven. Zij geven daarbij inzicht in de opdeling in rangen in de verschillende sociale ruimtes van het schouwburggebouw zelf. Gecombineerd met de toegangsprijzen en afbeeldingen van het publiek is er wel iets te zeggen over de samenstelling ervan. Uit deze bronnen is namelijk op te maken dat het schouwburgpubliek in hoge mate heteroog was: mensen uit verschillende lagen van de bevolking bezochten het theater en

¹²⁵ H. Gras, 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel', in: *Holland* 32 (2000), p. 76-88.



Afb. 25 Detail uit decorprent *De Moderne Zaal*, stadsschouwburg Leidseplein. Vervaardiger: C. Brouwer (etser, graveur), J. Smit (uitgever), 1787.

ook in leeftijd was er een flinke differentiatie. Het was bijvoorbeeld niet ongewoon voor (zeer jonge) kinderen om met hun ouders mee te gaan naar de schouwburg (zie afb. 25).¹²⁶

De prijzen van de kaartjes geven inzicht in welke sociale klassen vertegenwoordigd waren. In 1683 kostte de goedkoopste plaats (achter de bak) 6 stuivers, 30 cent. Een plaats in de bak kostte 70 cent, de galerij kostte 40 cent, voor een plek helemaal bovenin was de bezoeker 20 cent kwijt en een loge kostte 3 gulden vijftien. In 1768 zijn de prijzen verdubbeld of verdriedubbeld naar respectievelijk 50 cent, 1 gulden 60, 1 gulden 10 en 70 cent. De nieuwe prijs van een loge is niet bekend.¹²⁷ In 1795 zijn

er meer verschillende rangen en andere prijzen (zie afb. 26). Voor een loge werd toen niet meer in zijn geheel, maar per plaats betaald. De goedkoopste plaats was opmerkelijk genoeg weer teruggevallen naar de oude prijs van 6 stuivers, wat betekent dat het goedkoopste kaartje meer dan 100 jaar later nog steeds 30 cent kostte, terwijl de prijzen van de andere kaartjes in hetzelfde tijdsbestek wel een behoorlijke prijsstijging laten zien. Dit duidt erop dat de schouwburg in elk geval eind achttiende eeuw een breed publiek kon aantrekken, aangezien de zesstuiverplaats betaalbaar was, ook voor de arbeidersklasse.¹²⁸ Daarnaast waren er ook dure plaatsen beschikbaar geschikt voor de hogere sociale klasse.

De sociale heterogeniteit blijkt verder uit bijvoorbeeld de toneelverhandeling *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd* (1791). Hierin schrijft de auteur Johannes Nomsz over de opvoedkundige functie van het toneel. Hij ergert zich aan de zedeloze en 'hans-worst-achtige' vertolking van knechten en lakeien op het toneel, want ook een knecht 'een mensch zijnde als andere menschen' heeft het recht om zichzelf te kunnen herkennen op het toneel en mag toneelstukken eisen van de toneeldichters, waarin juist de zedelijke verheffing van knechten naar voren

¹²⁶ A. Hanou, 'Tets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 71. Hierin haalt Hanou de schrijfster Elisabeth Wolff aan die vertelt over haar bezoek als twaalfjarig meisje aan de Amsterdamse Schouwburg.

¹²⁷ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 170 en 214. Uit de notulen van de schouwburg, d.d. 30 juli 1782, blijkt dat de balkons in elk geval in 1782 werden verhuurd voor acht personen maximaal voor een prijs van 50 stuivers per persoon, dus 2 gulden en vijftig cent.

¹²⁸ In Amsterdam verdiende een arbeider in de suikerraffinaderij in 1816 zo'n 8 gulden per week, iemand in een bierbrouwerij 5,5 gulden en iemand in een scheepsbeschuithakkerij tussen de 8 en 9 gulden. Zie: J.L. Zanden, 'Lonen en arbeidsmarkt in Amsterdam, 1800-1865', in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 9 (1983), p. 8.

De Pryzen der Plaatzten zyn					
In de Balcons	-	-	f	2:	10:
Op het Amphitheater	-	-	s	2:	- :
In de Loges	-	-	s	2:	- :
In den Bak	-	-	s	1:	4:
Op het Tweede Amphitheater	f	1:	-	-	- :
Op de Gaandery	-	-	s	- :	14:
Op het Derde Amphitheater	s	- :	12:		
Op de Tweede Gaandery	s	- :	6:		

Afb. 26 Detail van het aanplakbiljet van de Amsterdamse Schouwburg van de voorstellingen d.d. 28 maart 1795.

komt. De vaststaande rol van de knecht als 'schalk' is beklemmend en doet volgens Nomsz geen recht aan de werkelijkheid noch aan de gevoelens van de knechten in het publiek.¹²⁹

Ook een satirisch toneeltijdschrift als *De tooneelmatige roskam* (1799) schrijft over toeschouwers uit het lagere sociale milieu zoals een 'kruyer' en een 'boer'.¹³⁰ Vanwege de politieke omstandigheden is de schellingsplaats (zesstuiverplaats) volgens de schrijver een plek geworden waar men met zijn 'verbroederd en geëgaliseerd gebroed' kan toeven, zoals de 'smoussen' (joden) en 'diergelyk[e] mensen'.¹³¹ Hij noemt niet zonder reden de joden expliciet, zij werden op 2 september 1796 staatkundig gelijkgesteld aan christenen middels een decreet van de Nationale Vergadering.¹³² Deze politieke gelijkstelling, die verbroedering, zorgt er volgens de schrijver voor dat allerhande volk zich ineens in de schouwburg laat zien. Het is nu zo druk geworden in de schellingsplaats, vooral tijdens het Hoogduits toneel, dat er nauwelijks een plaats te bemachtigen is, je niets ziet en je het verloop van het toneelstuk via tweede of derde hand tot je moet nemen.¹³³ Het waarheidsgehalte van zo'n uitspraak is bij een satirisch tijdschrift uiteraard twijfelachtig en of de schrijver een realiteit weergeeft, een gevreesde realiteit of de volgens hem te ver doorgeschoten verbroedering in het algemeen aan de kaak wil stellen via de metafoor van het toneel, blijft onduidelijk.

De indeling in rangen en standen in het oude en nieuwe schouwburggebouw geeft verdere aanwijzingen voor de sociale stratificatie van het publiek. In de oude schouwburg was de staanplaats, die helemaal achterin de zaal was weggemoffeld, van de bak afgescheiden door scherpe metalen punten. Dit kan geen andere reden hebben dan voorkomen dat het volk van de goedkoopste plaatsen zich zomaar een betere plek in de bak zou toe-eigenen door over de afscheiding heen te springen (zie afb. 13). Ook in de nieuwe schouwburg (1774) was een strikte scheiding aangebracht tussen de bezoekers van de goedkoopste plaatsen (de twaalf- en zesstuiverplaatsen) en de

¹²⁹ [J. Nomsz], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd*, 1791, p. 66.

¹³⁰ [P.G. Witsen Geysbeek], *De tooneelmatige roskam*, [1799], p. 30, 86 en 142.

¹³¹ Ibidem, p. 42.

¹³² A.H. Huussen en H.J. Wedman, 'Politieke en sociaal-culturele aspecten van de emancipatie der Joden in de republiek der Verenigde Nederlanden', in: *Documentatieblad werkgroep Achttiende eeuw*, 1981, p. 218.

¹³³ [P.G. Witsen Geysbeek], *De tooneelmatige roskam*, [1799], p. 42.



Afb. 27 *Afbeelding van den Nieuwen Amsterdamschen Schouwburg, van de Leidsche Straat te zien. De zij-ingang. 1774-1775. Vervaardiger: N. van der Meer jr, 1774-1776.*

overige rangen. De minderbedeelde toeschouwers hadden hun eigen in- en uitgang aan de zijkant van het gebouw (zie afb. 27). Zij mochten niet de prominente hoofdingang nemen. Daarbij hadden zij ook hun eigen koffiekamer (zie afb. 23). De bezoekers van de overige rangen mochten gewoon door de hoofdingang naar binnen. Als zij iets wilden drinken, konden ze daarvoor naar hun eigen koffiekamer gaan.

Tussen de twee koffiekamers zat volgens de plattegrond (afb. 23) een opening, wat het in theorie mogelijk maakte voor de gebruikers van de goedkope plaatsen om stiekem een onbezette plaats in de bak of de loges te kunnen bemachtigen. Dat de schouwburgregenten zich geconfronteerd zagen met dit gedrag en het tegen wilden gaan, blijkt uit de notulen van 21 februari 1780. Zij laten dan een ordonnantie voor de suppoosten uitgaan, waarbij zij hen sommeren voortaan op de plaats die hun is aangewezen, te blijven en niet te ruilen of wisselen, zodat geen enkele post op enig moment onbemand is. Dit geldt vooral voor de deur tussen de koffiekamer en de bak die op geen enkel moment zonder 'oppasser' mag blijven. Daarbij moet aan elk persoon die vanuit de bak, de loges en de balkons naar de koffiekamer komt een 'contramerck'¹³⁴ worden gegeven.¹³⁵ Op deze manier konden de suppoosten makkelijker onderscheiden wie in welke rang thuishoorde en ervoor zorgen dat iedereen bij zijn eigen sociale groep bleef.

¹³⁴ Bewijs dat zij een toegangskaartje voor de bak, loges of balkons hebben.

¹³⁵ *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 21 februari 1780.

Concluderend kunnen we zeggen dat het schouwburpubliek in de achttiende eeuw heterogeen was: het bestond uit mannen en vrouwen van allerlei leeftijden (waaronder ook kinderen) en uit allerlei verschillende sociale klassen. Wel was het de uitdrukkelijke bedoeling dat de klassen strikt gescheiden zouden blijven in hun eigen sociale ruimtes.

5.5.2 *De aandachtige toeschouwer?*

Dat het schouwburpubliek de prioriteit niet altijd bij het opgevoerde op het toneel had liggen, mag inmiddels duidelijk zijn. Bij het bouwen en verbouwen van de Amsterdamse schouwburg, maar ook elders, hield men hier rekening mee. Men probeerde met aanpassingen in de encensering, de inrichting van de zaal en het uitbreiden van de transitiezones, de aandacht van het publiek bij het toneelstuk te houden. De grootste chaos wist men in de Amsterdamse Schouwburg in de zeventiende eeuw al te weren door banken te installeren en de loges open te gooien. De perspectivistische decors, die een dieptewerking suggereerden, moesten het nog aantrekkelijker maken om naar het toneel te kijken. Dit betekende echter niet dat het publiek nu ineens oplettend was. Dat blijkt bijvoorbeeld uit verschillende decorprenten die in de achttiende eeuw zijn uitgegeven. Deze hebben een standaardomlijsting – of rand – waarin de zijkant van het toneel en het publiek is opgenomen. Binnen deze omlijsting had de tekenaar of graveur de vrijheid om verschillende toneelscènes af te beelden. Van deze decorprenten was een aantal versies in omloop. Uit de prenten blijkt dat het publiek geenszins gericht was op het podium. Tijdens de toneelopvoeringen zie je toeschouwers bijvoorbeeld druk converserend aan komen lopen en in groepjes bijeen drommen (zie afb. 28). Vanuit onze normen nu lijkt het eerder alsof je naar een feestelijke bijeenkomst zit te kijken, dan naar een theaterpubliek. Toch was dit de normale praktijk.



Afb. 28 Detail uit decorprent *De hedendaagsche burgerkamer*. Vervaardigers: C. Brouwer (sculpsit), J. Bulthuis (delin). Uitgever: J.W. Smit, met privilegie. Amsterdam 1794.



Afb. 29 Decorprent *Het Zonnehof*, schouwburg Keizersgracht. Vervaardiger: J. Smit (exudit), ca. 1770.



Afb. 30 Detail uit ets van decor *Het Zonnehof*, schouwburg Keizersgracht. Vervaardiger: J. Smit (exudit), ca. 1770.



Afb. 31 Detail uit ets van decor *Het Zonnehof*, schouwburg Keizersgracht. Vervaardiger: J. Smit (exudit), ca. 1770.

Het is opvallend dat een groot gedeelte van de toeschouwers juist iets anders aan het doen is, dan naar de voorstelling op het podium kijken. Zo is men drukdoende in de loges, of men zit gezellig bijeen in de bak (zie afb. 29). Van een ordentelijk zittend publiek is ook geen sprake, want ondanks de zitbanken staan er toeschouwers rechtop, wat het uitzicht voor de mensen achter hen sterk belemmert en komen er mensen af en aan lopen. De prent geeft aan dat toeschouwers toch vooraan het toneel gaan staan, in de zichtlijn van het zittende publiek. Ook zie je een – overigens aandachtige – toeschouwer de rand van het podium omklemmen (zie afb. 30).



Afb. 32 Detail uit decorprent *De Moderne Zaal*, stadsschouwburg Leidseplein. Vervaardiger: C. Brouwer (etser, graveur), J. Smit (uitgever), 1787.



Afb. 33 Detail uit decorprent *De hedendaagse burgerkamer*. Vervaardigers: C. Brouwer (sculpsit), J. Bulthuis (delin). Uitgever: J.W. Smit, met privilegie. Amsterdam 1794.

Voor 1772, in het oude schouwburggebouw, liepen er tijdens de voorstelling ook nog eens verkoopsters rond, luid schreeuwend in een poging hun versnaperingen aan de man te brengen (zie afb. 31).¹³⁶ Sinds een verbod van de burgemeesters in 1696 bedoeld om de overlast te beperken, was het verkooprecht van versnaperingen (in dit geval alleen bier en sinaasappelen) alleen nog voorbehouden aan de kastelein.¹³⁷

Aen niemand zal toegelaten werden Chocolate, eenige ander Liqueurs off Confituuren op de Schouburg te vercoopen off te brengen; alleen blijft den Casteleijn geoorloft Bier en orange appelen te verzorgen; gelijk van ouds gebruikelijk is geweest.¹³⁸

In de decorprenten van het nieuwe schouwburggebouw van na 1774, is deze verkooppraktijk niet terug te zien. Dat is natuurlijk geen doorslaggevend bewijs voor het feit dat het niet meer gebeurde, maar omdat de nieuwe schouwburg ruim voorzag in transitieruimtes, waaronder twee koffiekamers, waar men kon vertoeven, is de noodzaak van de ambulante verkooppraktijk misschien toch verdwenen.

Met het verdwijnen van de sinaasappelmeisjes van de decorprenten, verschijnen er nieuwe verkopers ten tonele. Op twee decorprenten zijn mannen te zien die blaadjes lijken te verkopen (afb. 32 en 33). Het kunnen toneelteksten zijn (die werden doorgaans ook tijdens de voorstelling verkocht), maar afgaande op de afbeeldingen zouden het net zo goed ook kranten of (politieke) blaadjes kunnen zijn. Deze decorprenten zijn van 1787 en 1794: politiek gevoelige jaren waarin, zoals uit het volgende hoofdstuk zal blijken, de schouwburg een politiek strijdtoneel werd.

¹³⁶ A. Hanou, 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg,' in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 67.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, bijlage S, p. 248.

Gebaseerd op de decorprenten lijkt de toneelzaal de hele achttiende eeuw een levendige ontmoetingsplaats, een sociale ruimte, te zijn. Ondanks de uitbreiding met diverse fysieke ruimtes buiten de toneelzaal om. De frustratie hierover is een item dat de hele achttiende eeuw terugkomt. Sporen van de beschavingsdrang, ingezet door Nil Volentibus Arduum eind zeventiende eeuw en opgepakt door onder andere spectator-schrijver Justus van Effen in de eerste helft van de achttiende eeuw, zijn terug te zien in diverse schriftelijke bronnen en gaan steeds hand in hand met de wens om een aandachtige toeschouwer. Die toeschouwer trok zich daar echter niet zoveel van aan. Het beeld van het publiek zoals we dat aantreffen in de decorprenten, komt dan ook grotendeels terug in de schriftelijke bronnen, zoals uit de volgende paragraaf zal blijken.

5.5.3 *Razen, schelden en fluiten: de democratisering van het schouwburgpubliek*

Als op 3 januari 1638 de nieuwe schouwburg zijn deuren opent, kan de bezoeker op een paneel in de galerij tegenover de ingangspoort in gouden letters een waarschuwing lezen in de vorm van een versje van Vondel. Hierin staat beschreven hoe de schouwburgbezoeker zich in elk geval niet diende te gedragen:

Geen kind den Schouburgh lastigh sij,
Tobackspijp, bierkan, snoeperij,
Nocht geenerley baldadigheyd.
Wie anders doet, wordt uytgeleyd.¹³⁹

Roken, snoepen en baldadigheid betekenden een uitgeleide uit de schouwburg. Het is niet verwonderlijk dat dit versje een prominente plaats kreeg. Men had bij het rederijkerstoneel al ervaring met impertinent gedrag van toeschouwers. 'Uit het eerste toneel van Bredero's *Griane* (1612) blijkt al, dat bij een voorstelling van de Oude Kamer werd gerookt, met schillen gegooid, gevrijd en gekust.'¹⁴⁰ Het versje speelde dus handig in op een al bestaande praktijk en men hoopte met deze vier regels ongewenst gedrag bij de nieuwe schouwburg te voorkomen. Maar hoe doeltreffend was dit versje in het tegengaan van baldadigheden? Een antwoord daarop is te vinden in een verordening die de heren van het Gerecht Amsterdam op 13 juni 1687 uitvaardigden. Zij hadden ervaren 'dat 'er dagelijks veel insolentien werden gepleegt door baldadige en moetwillige Menschen, tenderende tot ruine van de Schouburg' en zij besloten daarop tot een zestal artikelen waaraan eenieder zich diende te houden.¹⁴¹ De artikelen I, II en V daaruit geven een goed beeld van het gedrag van het schouwburgpubliek:

¹³⁹ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 82.

¹⁴⁰ A. Hanou, 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 67.

¹⁴¹ J. Huydekoper, *Mijne Heeren van den gerechte der stad Amsterdam in ervaringe zijnde gekomen, dat'er dagelijks veel insolentien werden gepleegt door baldadige en moetwillige mensche, tenderende tot ruine van de Schouburg ... Gearresteert den 13. Juny 1687*, 1687.

I.

Dat niemand eenig geraas, getier of eenige andere baldadigheid, het zij met actien of woorden, in de Schouburg sal mogen maken, op een boete van drie guldens voor d'eerste maal, en voor de tweede-maal gelijke drie guldens, en daar-en-boven arbitralijk te sullen worden gecorrigeert.

II.

Dat niemand de Biljetten van de Bordjens, waarbij bekend gemaakt word wat 'er gespeeld sal worden, sal vermogen af te scheuren, op een boete van 25 guldens voor d'eerste-maal, en voor de tweede-maal op gelijke boete, en naar exigentie van zaken arbitralijk te werden gecorrigeert.

V.

Ende tot weering van alle moetwil, geraas, getier, of eenige andere insolentie in de voorschreven Schouburg, hebben welgemelde Heeren van den Gerechte mits dezen geauthoriseert de Heere Hooft-Officier, om op de Speeldagen twee 's Heeren Dienaars, in de voorschreve Schouburg te houden, om op d'aanklachte van de Regenten der zelve, Soodanige menschen die zich daar aan schuldig maken, uyt te leyden, en ook na vereisch van zaken aan haar Ed: Acht: aan te brengen.¹⁴²

Uit deze bron blijkt dat het schouwburghpubliek – ondanks het waarschuwingsversje – allesbehalve rustig en stil zat te kijken en luisteren naar datgene wat er zich voor hun ogen afspeelde. Verdergaande maatregelen om het geraas, getier en baldadige gedrag tegen te gaan, bleken noodzakelijk. Eén daarvan was het heffen van een geldboete op de verschillende overtredingen. Een andere maatregel volgens dit arrest was het ter beschikking stellen aan de schouwburg van twee dienaars van de hoofdofficier. Hun taak was het handhaven van de orde door eventuele onruststokers naar buiten te geleiden. En mocht de gedane overtreding dat eisen, de betreffende persoon ook voor het gerecht te brengen. Of zij vanaf dat moment ook echt in de schouwburg aanwezig zijn, is onduidelijk, waarover in paragraaf 5.6 meer.

Men mocht dus niet langer meer razen en tieren, maar wat werd er onder de verzamelnaam 'andere baldadigheid' verstaan? In elk geval het gooien van allerlei etensresten (notendoppen, schillen). Zoals eerder bleek was het alleen aan de kastelein toegestaan bier en sinaasappelen te verkopen, maar dat de schouwburgbezoekers zelf allerlei snoeperijen meenamen, staat vast. Het werd ze ook wel heel gemakkelijk gemaakt. Een verscheidenheid aan etenswaren was te koop bij kraampjes rondom de schouwburg. Dit bracht niet alleen de inkomsten van de kastelein en dus de schouwburg in gevaar, het gaf ook nog allerlei extra overlast doordat men ermee ging gooien, want alle instructies ten spijt: het gooien met etensresten ging gedurende de gehele achttiende eeuw door.¹⁴³

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ A. Hanou, 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 65-67.

De verordeningen bleven ook komen. De hoofdofficier, de heren burgemeesters en de schepenen achtten het nodig om de verordening van 1687 op 26 januari 1720 opnieuw uit te brengen, met slechts een paar wijzigingen. Het probleem van het ruimoerige publiek was blijkbaar nog altijd alomtegenwoordig. Eén van de wijzigingen die is opgenomen, is te vinden in de eerste regel van het eerste artikel. Voorheen verwees het artikel naar 'geraas, getier of eenige andere baldadigheid', nu verwijst het artikel naar 'geraas, getier, gefluit, tabak te rooken, of eenige andere baldadigheyt'. Dat het publiek voorheen niet floot, is onwaarschijnlijk, maar het lijkt erop dat het nu zo pregnant aanwezig was, of men er nu dusdanig aanstoot aan nam, dat men ertoe besloot juist dit als een van de weinige wijzigingen op te voeren. Een andere wijziging behelst de verhoging van de boetes.¹⁴⁴

Dat ook deze vernieuwing van de verordening niet het gewenste effect had, blijkt uit een aantal vertogen in *De Hollandsche Spectator* van Justus van Effen.¹⁴⁵ Zo publiceert hij op 3 november 1732 een brief van lezer L.V.D.C. die vertelt over een bezoek aan de schouwburg tijdens de kermistijd dat nogal tegenviel. Tijdens het eerste bedrijf van de eerste voorstelling probeerde hij nog zo goed mogelijk op te letten, ondanks dat hij 'gehinderd wierd door het kraken van nooten, en de beweeging van de geen die voor my zaten: want ieder reis dat 'er maar een nieuwe personaadje voor den dag kwam, zeiden ze: Dat is die *Mosjieu*, of die *Juffouw*. *Deze speulde verleden jaer in Aron en Titus veur de Moor, die speulde veur Satterninus*, en zo voorts.' Wat hij echter nog vervelender vond was het op en neer lopen van een 'vrouwmensch' met een bierkan en glas die luidruchtig haar handelswaar aan de man probeerde te brengen. En dat terwijl iemand anders net zo luidruchtig boekjes probeerde te verkopen. Om het nog erger te maken kreeg de briefschrijver met enige regelmaat 'een hagelbui notedoppen en appelschillen op het hoofd'. Hij besluit zijn brief met de sarcastische opmerking dat men het vierregelige versje van Vondel wel uit het portaal van de schouwburg kan halen.¹⁴⁶

De Hollandsche Spectator geeft nog meer aanwijzingen omtrent het gedrag van de toneelbezoeker. Zo wordt in nummer 116 een 'lanterfanter' beschreven die naar de schouwburg gaat maar met zijn rug naar het toneel zit, zolang er niet gezongen of gedanst wordt.¹⁴⁷ In nummer 176 vertelt een brievenschrijfster namens drie andere da-

144 J.F. Du Fay (secretaris), *Myne heeren van den geregte der stad Amsterdam hebben, om redenen, goed gevonden haar keure in dato 13 July 1687. ten behoeve van de regenten van de schouwburg ... Aldus gearresteert den 26. Januarii, 1720.*

145 *De Hollandsche Spectator* van de hand van Justus van Effen verscheen van 1731-1735 in navolging van Richard Steele en Joseph Addison die met het spectatorgenre hun naam hadden gevestigd. De fictieve verteller richt zich rechtstreeks tot de lezer en ook de lezer had inspraak door middel van (al dan niet) fictieve lezersbrieven. De spectator observeert niet alleen, maar voorziet de maatschappij van zijn morele kritiek op o.a. mode, liefde, het huwelijk, godsdienst en sociaal gedrag. Uit: J. van Effen, *De Hollandsche Spectator 8 februari 1732-23 mei 1732*, inl. en samenvatting door E. Groenenboom-Draai, 1998, inleiding, p. 9-26.

146 J. van Effen, *De Hollandsche Spectator 31 oktober 1732-3 april 1733*, inl. en samenvatting door S. Gabriëls, 1998, nr. 107 (3 november 1732).

147 Ibidem, nr. 116 (5 december 1732).

mes over haar wedervaren in het salet. *De Spectator* is daar doorgaans negatief over en zij wil dit beeld bijstellen. Zij vertelt hoe zedig zij zich gedragen, door onder andere te verhalen over hun schouwburggewoontes. Zij zetten zich niet – zoals andere bezoekers klaarblijkelijk wel doen – met de rug naar het toneel om door ‘een gedurig gesnap en onsedig gedrag de verdere Aenschouwers tot een spektakel te strekken’. Net zolang totdat de mensen in de schellingsplaats genoodzaakt zijn om luidkeels te roepen: ‘Houd de bek daer in die Logie.’¹⁴⁸ Dit wordt bevestigd in nummer 219 waar een brievenschrijver zich hardop afvraagt of het omtrent ‘dartele brooddronkenheid’ in verhouding vooral ‘Mennonite Saletten en Bruitsgezelschappen zyn, die de Toezienders op de Gallery en Staenplaets gelegenheid geven van te roepen: *houdt je bek daer in de loge*.’¹⁴⁹

Het kan zijn dat deze buitenissigheden gerelateerd zijn aan de kermistijd, of dat de briefschrijvers wat overdrijven met hun beschavingspreek in hun rol van spectator.¹⁵⁰ Uit andere bronnen blijkt echter dat het beschrevene niet ver van de werkelijkheid af ligt.¹⁵¹ Het versje bij de ingang van de schouwburg, de verordeningen en de instructie over het bestuur van de schouwburg lijken slecht of zelfs averechts te werken. Men besluit de toeschouwer directer aan te spreken en zo verschijnen vanaf 1762 waarschuwingen op de aanplakbiljetten waarop de toneelstukken voor de volgende speeldag worden aangekondigd. In september 1762 valt daarop te lezen:

Niemant zal in den Schouwburg Tabak rooken, of eenige Baldadigheden aanregten, het met Nooten Doppen of eenige Vuyligheden op den Aanschouwer te werpen, op de boete van drie gulden, en boven dien uyt den Schouwburg te werden geleid.¹⁵²

Van 6 augustus 1764 tot en met 25 april 1765 voelen de heren regenten zich genoodzaakt de waarschuwing aan te passen aan het zo te horen steeds luidruchtig wordende publiek:

Op ordre der Heeren Regenten, werd gewaarschouwt geene Insolentien met Schreeuwen, Fluyten, Rasen of Schelden te maaken, zoo onder het spelen, als by het aankondigen der Speelen: zullende de geenen, zulks doende, ingevolge de Keuren van

¹⁴⁸ J. van Effen, *De Hollandsche Spectator 7 april 1733–7 september 1733*, inl. en samenvatting door M. de Niet, 1999, nr. 176 (3 juli 1733).

¹⁴⁹ J. van Effen, *De Hollandsche Spectator 11 september 1733–12 februari 1734*, inl. en samenvatting door J. de Kruif, 2001, nr. 219 (30 november 1733).

¹⁵⁰ A. Hanou, ‘Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg’, in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670–1830)*, 2002, p. 67.

¹⁵¹ J. Huydecoper registreert in een brief een reactie van een anonieme theaterbezoeker in 1720. ‘Toen het Blyspel de ontrouwe voedster genaamd, voor de eerste maal gespeeld wierdt, was ’er een redelyk getal van menschen in de Schouwburg, waarvan het grootste gedeelte zo voldaan niet weder keerde, als ’t ’er naar toe gekomen was. Een der aanschouwers ging naar buiten, en schreef op het bordje, daar het spel aan geplakt was, onder den naam van den Dichter Gilbert de Flines, met een potloodje deeze woorden; zo slechts als erin gezien is.’ Geciteerd in A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700–1772*, 2001, p. 13.

¹⁵² Deze waarschuwing komt voor op de aanplakbiljetten van zaterdag 18 september tot en met 23 oktober 1762. In: *Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg* (UBA: OTM OG 06-492 (1-94)).

Myn Heeren van den Gerechte door de Dienaars van de Justitie uyt den Schouwburg werden geleid.¹⁵³

De waarschuwing tegen razen komt al vanaf de verordening in 1687 voor. De verordening van 1720 voegt daar, zoals eerder aangegeven, een waarschuwing tegen fluiten aan toe. In de waarschuwingen van 1764 en 1765 komen daar schreeuwen en schelden bij en het risico dat je door twee dienaars van justitie eruit wordt gegoooid. Maar dat niet alleen, de waarschuwing geldt nu ook voor de aankondiging van de toneelspeelen. Het publiek was het al gewend om tijdens de opvoeringen zelf hun goed- of afkeuring te laten blijken door kabaal te maken. Door de toevoeging in deze waarschuwing lijkt het erop dat het publiek zich tevens is gaan laten horen tijdens de bekendmaking van de te spelen toneelstukken van bijvoorbeeld de volgende speeldag. Dit is opmerkelijk: het publiek wordt niet alleen steeds drukker en lawaaiiger, maar vindt ook dat het inspraak heeft in wat het te zien krijgt. Door tijdens het aankondigen van de te spelen stukken op de volgende speeldag hun goed- of afkeuring te laten blijken, oefenen de toeschouwers op een heel directe manier invloed uit op het repertoire. Uit bezettingsboekjes van eind achttiende eeuw blijkt inderdaad dat de schouwburgbestuurders met grote regelmaat wijzigingen aanbrachten in het te spelen repertoire, dat geenszins vaststond (zie hoofdstuk 6.4).¹⁵⁴

De waarschuwing verdwijnt een tijd van de aanplakbiljetten, de reden is onbekend. Het is in elk geval niet aannemelijk dat het publiek zich opeens beter gedraagt, want in 1774 verschijnt nog het werkje *Geessel voor de laffe onkundige toneelschenders, uitfluiters en valsche handklappers*, waarin het gedrag van de toeschouwers, het 'gestadig fluiten' en 'verachtend handgeklap', op felle wijze wordt veroordeeld.¹⁵⁵ En bijna twintig jaar na de laatste waarschuwing, verschijnt weer een verordening, op 22 september 1783 (nadat op 20 september *Brutus* was opgevoerd en waarop het *Dank-offer der vryheid* verscheen):

Een iegelyk wordt gewaarschouwt geene Insolentien of Baldadigheden te doen, het zy met Schreeuwen, Raazen, Fluiten of Schelden, zo onder het speelen, als Tusschen, en by het aankondigen der Spellen, zullende de geene zulks doende aanstonds uit den Schouwburg worden geleid.¹⁵⁶

¹⁵³ Zie bijvoorbeeld het aanplakbiljet van zaterdag 20 oktober 1764. In: *Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg*, UBA: OTM OG 06-594 (31).

¹⁵⁴ *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek, 1791-1792* en *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek 1795-1796*.

¹⁵⁵ In 1774 verschijnt een werkje met de titel *Geessel voor de laffe onkundige toneelschenders, uitfluiters en valsche handklappers*. Hierin hekelt de schrijver de bezoekers die alleen komen om de toneelspelers te lasteren om hun soepele Franse speelstijl en dit doen door 'schimpgefluit', 'gestadig fluiten, verachtend handgeklap', 'zot getier, en 't zouteloze kallen'. De schrijver heeft een kort en simpel advies voor deze mensen: blijf weg uit de schouwburg als het je niet bevalt.

¹⁵⁶ *Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg* (UBA OG 06-1002).

Deze waarschuwing komt onafgebroken voor op de aanplakbiljetten tot en met woensdag 8 oktober 1783. Hierna verdwijnen dergelijke waarschuwingen van de aanplakbiljetten. Misschien was het gedrag van het publiek inmiddels geaccepteerd en werd het als gewoon beschouwd? Het is namelijk geenszins rustig in de schouwburg. We weten dit via de *Catalogus der Tooneelstukken* waarin nauwkeurig werd bijgehouden op welke dag welke stukken werden gespeeld. Hierin gaat men publieksreacties registreren. Op maandag 7 februari 1791 vond men het nog de moeite waard om hierin naast de gespeelde bijspelen (te weten *Ferdinand en Leonore* en *De bedrogen officier*) te vermelden dat deze (het is onduidelijk welke precies) ‘door de voorbedachte slechte uitvoering [was] uitgefloten.’¹⁵⁷ Ook Wilhelmus van Dinsen kwam in december 1795 deze twijfelachtige eer ten deel bij de opvoering van een rol in *Menschenhaat en Berouw*. Hij ‘speelde voor de onbekende, wierd algemeen uitgeflooten, en by het ammenderen wierd geschreeuwd, laager, laager, nog laager.’¹⁵⁸ Wat het publiek precies bedoelde met deze interventie is onbekend. Mogelijk refereerde het ermee naar het Franse equivalent ‘en bas’ dat zoiets als ‘weg ermee’ betekent. Hoe dan ook: het had effect. In 1797 komt het namelijk zover dat een (debuterende) acteur tijdens het toneelstuk (*Maria van Lalain*) wordt ingewisseld voor een andere acteur, omdat zijn prestaties op het toneel dusdanig slecht zijn dat hij wordt uitgefloten.¹⁵⁹

Het publiek is overigens niet altijd negatief. Op 15 december 1795 staat in de *Catalogus der Tooneelstukken* een opmerking bij de opvoering van *Siegfried van Lindenberg* door de eerdergenoemde Wilhelmus van Dinsen die twee weken eerder bij de uitvoering van een rol in *Menschenhaat en berouw* nog werd uitgefloten. De uitvoering door Van Dinsen van de rol van Siegfried viel wel in smaak en zozeer dat de acteur nu door het publiek werd toegejuicht. De acteur – die opgelucht zal zijn geweest dat hij het publiek nu wel kon bekoren – neemt de vrijheid om bij het annunceren een kleine dankbetuiging te maken die vervolgens met algemeen handgeklap wordt beantwoord.¹⁶⁰

Het schouwburgpubliek vindt het blijkbaar niet meer dan normaal om goed- of afkeuring van toneelstukken of acteurs te laten blijken en daarmee invloed uit te oefenen op wat er gespeeld wordt, door wie en hoe. Uitfluiten of toejuichen lijkt daarvoor de geëigende methode te zijn, maar soms vindt het publiek ook samen één stem om zijn kritiek woordelijk uit de doeken te doen. Bij de opvoering bijvoorbeeld van *De toveres Sidonia* op woensdag 2 september 1801. Hier is geen kritiek in de vorm van gefluit te horen, maar heeft het publiek een gezamenlijke stem gevonden en roept het: ‘weg met dat zedebedervende stuk! En bas! En bas!’¹⁶¹

¹⁵⁷ ‘Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden,’ in: *Bijzonderheden omtrent den Amsterdamschen schouwburg*. S.n. 1812, zie maandag 7 februari 1791.

¹⁵⁸ ‘Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden,’ in: *Bijzonderheden omtrent den Amsterdamschen schouwburg*. S.n. 1812, zie maandag 7 februari 1791, maandag 1 december (kan niet moet zijn dinsdag 1 december) 1795.

¹⁵⁹ Ibidem, zaterdag 30 september 1797.

¹⁶⁰ Ibidem, 15 december 1795.

¹⁶¹ Ibidem, woensdag 2 september 1801.

Kritiek op het roerige gedrag van het theaterpubliek is ook terug te vinden in de toneeltijdschriften, die verslag doen van publieksreacties en publieksgedrag. Zoals in 5.2 aangegeven, is de verslaglegging in de beginjaren van de toneeltijdschriften nog vooral beschrijvend en signalerend.¹⁶² In oktober 1763 en januari 1764 bijvoorbeeld verschijnen in *Schouwburg Nieuws* de kritieken op een tweetal toeschouwers die doen alsof de schouwburg een koffiehuis is door te veel en te hard te praten, onder andere over de toneelspelers. Zij hinderen daarmee de rest van de toeschouwers en de toneelspelers.¹⁶³ Later krijgt de verslaglegging meer diepgang: de toneeltijdschriften richten zich meer op het verklaren van het laakbare gedrag: een eerste stap die moet leiden tot bijstelling van dat gedrag. Die verklaring komt er kort gezegd op neer dat volgens de toneelcritici het publiek vaak laat zien over een misplaatst beoordelingsvermogen te beschikken. Toneelstukken die toejuiching zouden behoren te krijgen (zoals de 'zedeverhogende treurspelen'), krijgen het vaak niet en vice versa.

De toneelcritici stellen zich tot doel het publiek middels hun tijdschriften hierover bij te sturen, door ze te confronteren met hun gedrag. Het ene tijdschrift doet dat wat scherper dan het andere. Waar het ene tijdschrift spreekt over 'het onkundig gemeen' dat op het verkeerde moment juicht,¹⁶⁴ heeft het andere tijdschrift het over een schreeuwend, scheldend en vloekend 'gemeen' dat de bak als vuilnisbelt gebruikt voor het dumpen van speeksel, notendoppen, glas, schillen of zelfs hele mensen en in het algemeen buitensporig gedrag laat zien.¹⁶⁵

162 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en Donder*, 2013, v.a. p. 298.

163 'NB Zeker jong Heertje (die wy alleen met de letters V.C. zullen noemen) wordt vriendelyk verzocht, zich by vervolg in den Schouwburg wat ordentelyker te gedragen, en zoo veel reden niet tegen noch over de Speelers te voeren; want niet alleen, dat hy zommigen der Aanschouwers verveelt, maar zeekerlyk moet hy de Acteurs ook hinderen; 't blykt, dat hy niet zeer gevoelig is aan de voorwerpen, die hy ziet vertoonen, noch de noodige aandoeningen daarvan heeft, anders zou hy 't van zelf wel stille houden' en 'Zeker Penlikkertje, welke zich dien avond op de 11 stuiv. Plaats zeer gek heeft aangesteld, werd verzocht, in 't vervolg zyn mond wat meer gesloten te houden; want wy twyffelen niet, of hy weet wel, dat den SCHOUWBURG geen Koffyhuys of Kolfbaan is.' Geciteerd in: A. Hanou, 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg,' in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*, 2002, p. 86 en 69.

164 [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*, 1992 (fotoherdruk), nr. 1, p. 6.

165 Een van de meest genadeloze stukken over publieksgedrag komt van Barbaz, de schrijver van het *Amstels Schouwtooneel*, die in 1808 zijn gal spuwt over het schouwburgpubliek. De schellingsplaats is verplaatst naar boven en in tweeën verdeeld. Het gedrag dat de toeschouwers op de schellingsplaats tentoonspreiden is door de nieuwe plaats een nog grotere last geworden voor de andere schouwburgbezoekers. Op de oorspronkelijk plek: achterin de zaal waren ze ook lastig, maar konden ze minder kwaad betrokken aan de andere toeschouwers. Nu kan men vanaf de hoogte naast naar beneden spuwen, ook allerlei voorwerpen de diepte in doen belanden tussen de andere toeschouwers in of beter gezegd: bovenop de andere bezoekers. Niet alleen notenschillen en afval van fruit vinden hun weg naar beneden, maar ook hoeden, flessen, stukken glas, enzovoort. Of zoals het in het *Amstels Schouwtooneel* wordt verwoord: '[H]et is daár dat het gemeen, ter uiterste hoogte der zaal in twee partyën verdeeld, door schreeuwen, schelden, vloeken en andere buitenspoorigheden, het ordentlyk publiek, dat zich lager bevind, aan velerleije on aangenaamheden ten doel stel, inzonderheid door het spuwen en het werpen van allerhande onreinigheden in den bak, even zo onbezorgd als of 'er zich geen menschen beneden bevonden. Het is hierom dat ik gewoon ben, (en, zo ik meen, niet zonder reden,) den bak het algemeen kwispel door der schellingsplaats te noemen: inderdaad! speeksel, uitgekauwde tabak, appelen-, peeren- en nootenschillen, hoeden, fleschen, stukken glas, enz. stort, gelyk een regen- of hagelbui, daarin neder.' Maar het

5.5.4 Tot slot

De hierboven gegeven voorbeelden laten zien dat de verschillende ordeningsmaatregelen (inrichting schouwburg) en regulerende middelen (gedragsregels) geen vruchten afwerpen als het gaat om het gedrag van het schouwburgpubliek binnen de schouwburg. We zien dat het publiek eind achttiende eeuw met veel ruchtbaarheid invloed probeert uit te oefenen op de voorstellingen en de programmering. Uit hoofdstuk 4 bleek dat de roep om volkssoevereiniteit in de politiek in verband is te brengen met de opkomst van het personage volk op het toneel en met name de positieve invulling ervan. De interventies van het schouwburgpubliek tijdens voorstellingen als het gaat om het repertoire en de acteerprestaties van de toneelspelers duiden op eenzelfde verband. Op het moment waarop het volk in de politiek soevereiniteit eist, lijkt het binnen de schouwburg inspraak te willen op wat het te zien krijgt.

Toch wordt de 'democratische inspraak' van het publiek door de toneeltijdschriften geïnterpreteerd als onverlicht gedrag. De tijdschriften zien een rol voor zichzelf weggelegd om het publiek een meer verheven toneelsmaak bij te brengen. Tegen het einde van de eeuw beginnen we echter ook andere interpretaties te zien, bijvoorbeeld in *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd* (1791), een toneelverhandeling waarin Johannes Nomsz de vereisten voor een goed toneelspeler en een kundig toeschouwer bespreekt. Nomsz presenteert hier een verlichte visie op het mondige publiek 'dat met duizend oogen toeziet, en zich zelden, over het geheel genomen, bedriegt in het stuk van begrip'.¹⁶⁶ De patriotse Nomsz is tevens de man die zich uitsprak voor toneelstukken met een 'brave lakei' in plaats van een schalk van een knecht, zodat de knechten in het publiek zich ook kunnen herkennen in de toneelpersonages.¹⁶⁷ De voorbeelden laten zien dat Nomsz de taak en status van de toneelspeler en de invloed van het publiek uiterst serieus neemt.

Kunnen we nu inderdaad concluderen dat het toneelpubliek in de loop van de achttiende eeuw mondiger is geworden, dat er een zekere mate van 'democratisering' of 'emancipatie' van het publiek gaande was binnen de muren van de Amsterdamse schouwburg? De bronnen geven dat inderdaad aan, maar enig voorbehoud is geboden. Het is immers het geval dat we meer bronnenmateriaal hebben over publieksgedrag uit de tweede helft van de achttiende eeuw, bijvoorbeeld via de toneeltijdschriften, waardoor een vertekend beeld kan ontstaan. Het ontstaan van juist die toneeltijdschriften kan echter op zichzelf ook weer als bewijs voor de stelling werken. Zij dienen namelijk als een forum voor toeschouwers die er steeds meer gewend aan waren geraakt hun mening te ventileren en die zich steeds kritischer tegenover de ge-

kan nog bonter want 'zelfs is het reeds ééne maal gebeurd dat iets even zo broos als glas, namelyk een menschelyk wezen, daarin is nedergeploft, doch minder ten nadeele van den valler zelve dan van den geen, die dezen zwaarwigtigen last op zynde schouderen kreeg.' Zie: *Amstels Schouwtooneel*, 1808 (nr. 5), p. 36.

¹⁶⁶ [J. Nomsz], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd*, 1791, p. 51.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 66.

speelde stukken en het repertoirebeleid opstelden. De toenemende bemoeienis van het publiek met het toneelrepertoire en met de toneelvaardigheden van de acteurs blijkt dan dus juist ook uit de opkomst van de literaire (toneel)kritiek in de tweede helft van de achttiende eeuw.¹⁶⁸

Het lijkt er dus inderdaad op dat de rol van het theaterpubliek veranderde: het krijgt in de tweede helft van de achttiende eeuw een meer gezaghebbende en rechtmatige stem in het beoordelen en waarderen van de voorstellingen. Het publiek is daarmee een actieve deelnemer geworden wiens autoriteit overigens ook wordt erkend.¹⁶⁹ Dit blijkt in Nederland, buiten uit het gegeven dat de toeschouwer een centrale plek krijgt binnen de toneelkritiek, ook uit het feit dat de schouwburgbestuurders ergens rond 1779 de nieuwe rol van het publiek erkennen door voortaan pas nieuwe acteurs aan te nemen als ze een keer gespeeld hebben voor het publiek.¹⁷⁰ Het oordeel van het publiek is leidend geworden; het is een erkende autoriteit als het gaat om het beoordelen van toneel.

Wat was nu de reactie van het schouwburgbestuur en van de stedelijke en nationale overheid op deze veranderende houding van het publiek? Van Frankrijk weten we dat de emancipatie van het theaterpubliek naar de gezaghebbende en rechtmatige stem voor behoorlijk wat tumult zorgde. De regering nam daar vergaande maatregelen op het gebied van ordehandhaving in het theater: men zette na 1700 de politie in om het publiek dat steeds mondiger werd te temmen, iets waartegen het gedurende de achttiende eeuw steeds heviger in opstand kwam.¹⁷¹ Hoe was de situatie in de Republiek? Hoe gingen de schouwburgbestuurders om met het ongewenste gedrag van de schouwburgbezoekers?

168 P. Friedland, *Political Actors*, 2003, p. 53. Het standaardwerk over het ontstaan van een publieke ruimte: J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 1989.

169 T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture*, 2006, p. 106-109. 'Roger Chartier vergelijkt in *The Cultural Origins of the French Revolution* het barokke theaterpubliek met het achttiende-eeuwse theaterpubliek en constateert dat het theaterpubliek van (passieve) toeschouwers is vervangen door een actief en participerend publiek van lezers en denkers, een ontwikkeling die hij ook binnen de (Franse) politiek constateert.' Geciteerd uit J. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999, p. 3.

170 'Verders is geresolveerd aan monsieur W. Bingley welke zijn dienst als eerste en tweede acteur in treur, toneel en blijspelen gepresenteert heeft te [...] Dat het collegie thans van acteurs voor den schou- burg genoegzaam voorsien is, en dat ook volgens resoluties voortaan geen acteurs of actrices zullen worden geëngageerd dan die alvorens voor het publicq zullen hebben gedebuteerd, derhalven, dat soo de gemelde Bingley vermeenden te excelleeren, het aan hem vrijstaat gecommiteerden te versoecken, om zijne gaaven voor het publiek te laten hooren, zonder egter dat gecommiteerdens zig verbinden zoo ten opzigten van zijne reijskosten als om hem te engageeren.' Geciteerd uit de *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 12 maart 1779.

171 Jeffrey. S. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999, h. 4.

5.6 Soldaten in het theater en op het toneel

Een schouwburg vol razende, fluitende en scheldende toeschouwers vraagt om toezicht. Daarom was in de verordening van de heren van het Gerecht Amsterdam – die op 13 juni 1687 werd uitgevaardigd – opgenomen dat ter voorkoming van het geraas en getier ‘twee ’s Heeren Dienaars’ van de hoofdofficier in de Amsterdamse Schouwburg aanwezig zouden zijn. Het was hun taak om bezoekers die zich niet aan de regels hielden, de schouwburg uit te leiden en eventueel naar de heren van het Gerecht te brengen.¹⁷² Dit suggereert dat er vanaf dan in elk geval steeds twee wachten aanwezig zijn geweest in de Amsterdamse schouwburg. In de rekenboeken van de schouwburg is dit echter niet terug te vinden. Dit kan twee dingen betekenen. Namelijk dat ze er, ondanks de aankondiging in de verordening, niet waren, of dat ze niet betaald werden door de schouwburg zelf.

Meer duidelijkheid is er na 1774 als de nieuwe schouwburg aan het Leidseplein opent. Uit een aantekening in de notulen van de vergadering op zaterdag 19 maart 1774 blijkt dat de commissarissen van de schouwburg aan de burgemeesters toestemming vragen om een wacht van soldaten in de schouwburg aan te stellen. Helaas zijn de notulen gedeeltelijk verbrand, waardoor de boodschap niet meer volledig te lezen is. Er is in gedeeltes namelijk ook nog iets te lezen over gerechtsdienaars en over onderofficieren, maar wat er precies staat is niet duidelijk.¹⁷³

Dat de burgemeesters instemden, blijkt uit de gegevens van de rekenboeken van de Amsterdamse Schouwburg. In 1774 duiken daarin plots en voor het eerst soldaten van de wacht op. Aan de uitgavenkant in de rekenboeken van de schouwburg staan vanaf dat jaartal structureel loonkosten voor de ‘soldaten van de Wacht’ opgenomen. Ook zijn er standaard tien suppoosten aanwezig.¹⁷⁴ Een gravure uit 1787, waarop het uitgaan van het schouwburgpubliek in 1786 te zien is, bevestigt nog eens de aanwezigheid van een gewapende macht. In de deuropening staan twee gewapende soldaten die het publiek de deur uitgeleiden. De soldaten ‘die de wagt aan den schouwburg hebben’ moesten zich ‘terstond aan alle de Deuren posteren, om wanorden te weeren, en het rooven van goederen, die aan den Schoubwurg behooren, voor te komen’ (zie afb. 34 en 35).¹⁷⁵

Hoeveel soldaten er precies waren, is niet te herleiden uit de informatie in de rekenboeken; er staat met uitzondering van de jaren 1774-1775 en 1775-1776 steeds een totaalpost opgenomen. Of het er op bepaalde speeldagen meer waren, is om die reden ook niet te bepalen. Wel blijkt dat het aantal aanwezige en beschikbare solda-

¹⁷² J. Huydekoper, *Mijne Heeren van den gerechte der stad Amsterdam in ervaringe zijnde gekomen, dat'er dagelijks veel insolentien werden gepleegt door baldadige en moetwillige mensche, tenderende tot ruine van de Schouburg ... Gearresteert den 13. Juny 1687*, 1687.

¹⁷³ Notulen van de Amsterdamse Schouwburg, 19 maart 1774.

¹⁷⁴ Rekeningen van inkomsten en uitgaven 1774-1795. Bij de uitgaven anno 1775/1776 staat het volgende opgenomen: ‘Van september 1775 tot May 1776: 10 suppoosten voor 91 spellen, ijder a 25 stuivers per spel (1137,10).’

¹⁷⁵ [J. Fokke en M. De Boer], *Historie van den nieuwen Amsterdamschen schouwburg*, 1775, p. 33.



Afb. 34 *De nieuwe schouwburg, by het uitgaan, in 1786.* Uit de 'Atlas Fouquet', uitgegeven door P. Conradi en V. van de Plaats, getekend door H. Schoute, z.j.



Afb. 35 Detail uit: *De nieuwe schouwburg, by het uitgaan, in 1786.* Uit de 'Atlas Fouquet', uitgegeven door P. Conradi en V. van de Plaats, getekend door H. Schoute, z.j.

ten niet altijd genoeg was om het publiek in bedwang te houden. In de rekenboeken zijn namelijk onder het kopje 'extra onkosten' regelmatig betalingen te vinden aan andere wetdienaars dan de soldaten. Deze wetsdienaars werden ingehuurd om op te treden bij diverse opstootjes. Zo is in augustus 1775 'een korporaal' betaald 'voor gedaane adsistentie bij verschil in de back' en twee maanden later in oktober weer. Dit keer was er een 'gepleegde baldadigheid' op de zesstuiverplaats. De opschudding waar de korporaal, die zich waarschijnlijk gewoon onder het publiek had bevonden, zich in menigte lijkt behoorlijk te zijn geweest (zie afb. 36). Onder de extra onkosten worden namelijk ook de soldaten van de wacht nog eens apart genoemd. Zij hebben de korporaal moeten assisteren. Opmerkelijk detail is vervolgens dat er ook een extra uitgave is gedaan aan P. van Dorsen chirurgijn 'voor geleverde Pleijsters'.¹⁷⁶ Er waren bij deze opschudding blijkbaar gewonden gevallen. Dat het er inderdaad nogal wild aan toe kon gaan in de schouwburg, blijkt ook uit een extra onkostenpost van zes gulden (uitbetaald in het speelseizoen 1788-1789) aan een soldaat 'ter geneezing van een qwetzuur op het theater bekomen'.¹⁷⁷

Dit soort extra onkosten in de vorm van betalingen aan inspringende korporaals zijn een uitzondering. In geval van uitzonderlijke omstandigheden betaalt de schouwburg meestal de onderofficieren van de wacht extra uit, soms ook de sergeant of korporaal van de wacht. Zo krijgt in het speelseizoen 1777-1787 'de Corporaal van den wacht voor adsistentie bij gepleegde baldadigheid in den schouburg' zes gulden uitbetaald.¹⁷⁸ De schouwburg heeft overigens van de onderzochte jaren (1774-1775 tot 1793-1794) bijna elk jaar extra gages uit moeten betalen voor dit soort incidenten. Het feit dat de extra betalingen nooit aan de soldaten van de wacht worden gedaan, maar altijd aan de sergeant of de onderofficieren, geeft te denken. Bestond de functie van de sergeant en onderofficieren vooral uit toezicht houden op de soldaten en vergoedde de schouwburg het daarom als zij zich op een gegeven moment toch ook echt moesten mengen in ruzies en gevechten? Of waren er extra werkzaamheden, zoals de ruziemakende schouwburgbezoeker afvoeren naar het gerecht of een gevangenis, die de extra vergoeding verklaarden? Het zijn vragen waarop de bronnen geen antwoord geven.



Afb. 36 Detail uit decorprent *De heden-daagsche burgerkamer*. Dit kan een officier in functie zijn of een militair die de schouwburg bezoekt. Vervaardigers: C. Brouwer (sculpsit), J. Bulthuis (delin). Uitgever: J.W. Smit, met privilegie. Amsterdam 1794.

176 *Rekeningen van inkomsten en uitgaven 1774-1795*, jaartal 1774-1775.

177 *Ibidem*, jaartal 1788-1789, onder extra onkosten.

178 *Ibidem*, jaartal 1777-1778, onder extra onkosten.

Uit de rekenboeken blijkt verder iets heel merkwaardigs. De soldaten staan niet alleen op de loonlijst in hun functie als ordehandhavers, maar ook als 'toneelspelers'.¹⁷⁹ Zij werden namelijk ook ingezet als stomme (zwijgende) personages! Dit kan meteen ook een verklaring zijn voor het feit dat er regelmatig korporaals en officiers moesten bijspringen als er trammelant was in de schouwburg. Het kan zomaar zo zijn dat er soldaten op het toneel stonden als zwijgende personages en er daarom niet genoeg beschikbaar waren bij ruzies en opstootjes. Tot 1780-1781 stonden beide functies in één post opgenomen met een omschrijving als 'de Wacht en de soldaaten voor gedaane dienst so op de wacht als voor stomme personagien'.¹⁸⁰ Vanaf 1780-1781 staat het gesplitst in de rekenboeken opgenomen en krijgen de onderofficieren en soldaten voor werkzaamheden als wacht van de schouwburg uitbetaald en daarnaast als stomme personages op het toneel.¹⁸¹ De twee bedragen zijn steeds ongeveer gelijk en liggen van 1780-1781 tot 1786-1787 elk rond de vierhonderd gulden per seizoen.

Of de soldaten als toneelspelers een rol bekleedden die overeenkwam met hun functie, zoals wacht of soldaat, is in de rekenboeken niet terug te vinden. Dit ligt wel voor de hand, ervan uitgaande dat de soldaten herkenbaar moesten zijn als ordehandhaver, waardoor zij dus in hun uniform op het toneel moeten hebben gestaan. Gelukkig is hierover meer bekend vanuit de bezettingsboeken van de schouwburg. Daaruit blijkt dat de soldaten regelmatig rollen toebedeeld kregen en dat dit vrijwel altijd toepasselijke rollen waren, zoals lijfwacht, soldaat, krijgsvolk of gevolg van een sergeant. De rol van soldaat speelden zij dus in de schouwburg én op het toneel. De bezettingsboeken maken ook meer duidelijk over het minimale aantal soldaten dat op een avond aanwezig was: de regenten deelden per voorstelling waarin zij moesten optreden meestal zes soldaten in, met uitschieters naar vier en naar acht (zie afb. 37).¹⁸²

Het zal tot opmerkelijke taferelen hebben geleid: soldaten die het ene moment in functie in de bak staan en het andere moment op het toneel figureren als bijvoorbeeld lijfwacht in een toneelstuk of in een ballet.¹⁸³ Dit gegeven staat in schril contrast met de steeds grotere nadruk die men in de achttiende eeuw legt op natuurlijkheid van spel en toneelstuk en de daarmee samenhangende opkomst van de vierde wand als dominant theater-esthetisch model. Door deze scheiding tussen zaal en podium, wordt 'de toeschouwer paradoxaal genoeg meer betrokken [...] bij de theatrale representatie en erdoor [...] meegevoerd'.¹⁸⁴ Het wordt de toetssteen van veel toneelkriti-

179 Ibidem, jaartal 1774-1775. De soldaten worden betaald zowel 'voor gedane dienst op de wacht als stomme Personadgien.'

180 Ibidem, jaartal 1777-1778.

181 Ibidem, jaartal 1780-1781.

182 *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek, 1791-1792* en *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek 1795-1796*.

183 Uit de inkomsten en uitgaven van de schouwburg, seizoen 1793-1794, blijkt dat soldaten ook in balletten optraden: 'diverse Soldaaten extra voor gedaanen dienst, in een Ballet,' zij krijgen 18 gulden. Zie: *Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam, 1795*, deel twee, p. 867.

184 B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen,' in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 168-169.

Afb. 37 Stadschouwburg
Amsterdam Repertoireboek,
1791-1792.

Saterdag 4 February 1792. 70
3 Acten Hérode et Mariamne. N. 199.

<i>Hérode</i>	900	<i>Bingley</i>
<i>Mariamne</i>	347	<i>Jug. Matthee</i>
<i>Silene</i>	275	<i>Sardet</i>
<i>Alexandra</i>	35	<i>Holster</i>
<i>Pharvaz</i>	101	<i>Calthe</i>
<i>Simeon</i>	51	<i>Croese</i>
<i>Judau</i>	42	<i>J. Crasfanden</i>
<i>Dina</i>	59	<i>Jug. Hm. d. d.</i>
<i>Damar</i>	21	<i>Kilverdind</i>
<i>Traver</i>	35	<i>Trochastus</i>
<i>Nicanor</i>	4	<i>Petene</i>
<i>Benjamin</i>	20	<i>Knelleman</i>
<i>Nabal</i>	111	<i>Crup</i>
<i>Joseph</i>	3	<i>J. Hndel</i>
<i>Sijster</i>	8	<i>Reygenstein</i>
<i>Leve Kinspree</i>	2	<i>Van Maerle</i>
<i>Woe Dits</i>	2	<i>Engemeer</i>
<i>Mer Lygende Kinspree</i>		<i>Malfyt, Lambotte</i>
<i>Lijfnagt</i>		<i>Veysch en Een Lygende</i>
		<i>Indeman en 6 Soldaten</i>
		<i>Ballet.</i>

sche tijdschriften: als een toneelspeler zich niet houdt aan de fictionele illusie van de vierde wand, dan geldt dat als onprofessioneel.¹⁸⁵ De soldaten braken als zwijgende personages in feite door die vierde wand heen en vernielden daarmee de fictionele illusie. Zeker op het moment dat ze op het toneel stonden en ze nodig waren in de zaal. Het is tot dusver onbekend of zo'n situatie zich ooit heeft voorgedaan, maar het is niet ondenkbaar. Liepen ze in zo'n geval letterlijk van het toneel af en door de figuurlijke vierde wand heen of bleven ze staan? Als ze de zaal ingingen, leverde dit een opmerkelijke vermenging tussen publiek en toneelpersonages op. Waarom koos de schouwburg eigenlijk voor deze opmerkelijke dubbelrol?

¹⁸⁵ 'De Heer GISSER heeft ook het genoegen gehad, te mogen verneemen dat het Publiek met zyne tegenwoordigheid op het Tooneel zeer voldaan toonde te wezen, want hy werd, zelfs meer dan men zou hebben kunnen verwachten, toegejuicht; wy hoopen dat zulks de Heeren Bestuurders zal aanzetten om dien veelbeloovenden Acteur, van tyd tot tyd sterker te animeeren: ondertusschen raaden wy den Heere GISSER, de toejuiching van den aanschouwer, niet weder met eene buiging te beantwoorden: voor de persoon welken hy vertoont is de aanschouwer niet aanwezig: ---- de kundige toejuicher zal deze onbeleeftheid pryzen, wel wetende, niet te kunnen vergen, dat als, by voorbeeld, GISSER gepreezen wordt, Pylades, daarvoor een compliment zou maaken.' Zie: *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering getitel 'Aanmerkingen op het vertoonen van Andromaché, Treurspel, op den 13 September 1783', p. 4.

Een achterliggende reden daarvoor kan zijn dat de vaste acteurs en actrices doorgaans niet stonden te springen om de rol van zwijgende personages te moeten spelen. Zo blijkt uit de notulen dat sommige acteurs zich vrij wisten te stellen van het 'stomme pak' en dat er onenigheid was onder de acteurs over wie de stomme personages moesten spelen.¹⁸⁶ Dat de schouwburgdirecteuren daar rekening mee hielden, blijkt uit de notulen van vrijdag 6 november 1778, waarin ze zich voornemen voortaan zoveel mogelijk gebruik te maken van de soldaten als zwijgende personages.¹⁸⁷ Dit is overigens rond dezelfde tijd als dat de schouwburgbestuurders ervoor kiezen nieuw aan te nemen acteurs en actrices eerst te laten proefdraaien voor het publiek.

Dan blijft nog de vraag over waarom de schouwburg besloot de soldaten in te zetten en geen extra mensen in te huren voor deze rol. Het is onwaarschijnlijk dat het alleen maar een kostenoverweging was: de soldaten werden voor hun optreden op het toneel namelijk apart betaald, dus de schouwburg spaarde er geen geld mee uit. Wellicht was de reden simpel en was er niet steeds genoeg te doen voor de soldaten tijdens de voorstellingen en was er dus ruimte hen in te zetten als toneelpersonages. Zij waren tenslotte in loondienst van de schouwburg en de schouwburgdirecteuren waren vrij in hoe ze hen inzetten. En omdat die soldaten ook als stomme personages als soldaat figureerden, was het eigenlijk een heel praktische oplossing voor het met moeite invullen van deze rollen. Hoe het ook zij, het is moeilijk om voor te stellen dat de soldaten altijd heel hard nodig waren in de zaal. Als dat zo was geweest, waren ze waarschijnlijk niet op het toneel ingezet. Dat de schouwburg zich hier desondanks weleens in misrekende, kan blijken uit de extra onkosten aan de sergeant en korporaals van de wacht.

Wat verder opvalt: in de rekenboeken is een opmerkelijke verandering zichtbaar rond het speeljaar 1788-1789, wanneer het Oranje-regime een jaar eerder het stokje weer van de patriotten heeft overgenomen. Vanaf dit jaar tot in elk geval het speeljaar 1793-1794 neemt het gemiddelde bedrag dat de schouwburg per seizoen aan loonkosten kwijt is voor de soldaten in hun rol als wacht en op het toneel fors toe: van ruim 700 gulden vanaf 1777-1778 naar ruim 1100 gulden vanaf 1788-1789 tot in elk geval 1793-1794. Dit terwijl de toename in het aantal voorstellingen (zie grafiek 18) miniem blijft.¹⁸⁸

186 Zie *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, vrijdag 6 november 1778 en 13 oktober 1796.

187 'Is geresolveert, dat de acteurs, die in de voor en nastukken alsmede den dans, speelen of dansen, van het stomme pak vrij zullen zijn. Wijders voortaan geen stomme te gebruiken, ten minsten zoveel mogelijk als soldaten, en zal zoo sulks diend te geschieden alvorens kennis daar van aan de heeren moeten geschieden, kennisgeving.' Zie: *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 6 november 1778.

188 Vanaf 1777-1778 is er een jaarbedrag opgenomen wat onderling vergelijken vergemakkelijkt: 1777-1778: 634.12 gulden, 1779-1780: grotendeels onleesbaar, 1780-1781: 759.90 gulden, 1781-1782: 412.3 gulden als wacht, onbekend bedrag als stomme personages, 1782-1783: 757.98 gulden, 1783-1784: 894.24 gulden, 1785-1786: 753.23 gulden, 1786-1787: 777.95 gulden, 1787-1788: 554.19, 1788-1789: 1129.17 gulden, 1789-1790: 962.30 gulden, 1790-1791: 1237.11 gulden, 1791-1792: 1142.14 gulden, 1792-1793: 860 gulden, 1793-1794: 1124.05 gulden. Hierna zijn de bedragen niet meer bekend.

Grafiek 18 Aantal opvoeringen per jaar in de Amsterdamse Schouwburg*

* Grafiek is gebaseerd op de database Toneelopvoeringen Amsterdamse Schouwburg.

Ervan uitgaande dat de soldaten niet ineens dubbel kregen betaald of vaker op het toneel te zien waren als zwijgend personage, suggereert dit op zijn minst een intensivering van het gewapende toezicht: meer soldaten. De toename in het aantal suppoosten (van 10-11 suppoosten naar 15 vanaf 1790-1791) bevestigt dit. Blijft er een aantal vragen over: waarom was die intensivering precies nodig? Waren er meer ongeregelde heden in de zaal? De jaartallen suggereren dat het wellicht te maken had met de inval van Pruisen in 1787 en het herstel van het Oranje-regime, maar meer onderzoek is nodig om deze hypothese te toetsen.

5.7 De sociale emancipatie van de toneelspelers

Zoals uit het voorgaande blijkt, voltrekt de democratiseringsgolf die eind achttiende eeuw door de republiek trekt, zich – binnen de muren van de schouwburg – ook bij het theaterpubliek. Onder invloed van de opkomst van de literaire kritiek worden de toeschouwers in de zaal zich steeds meer bewust van het belang van het eigen oordeel en de invloed die ze daarmee kunnen uitoefenen. Ze uiten hun voorkeuren

en worden mondiger. Tegelijkertijd ontstaat er ook, soms felle, kritiek op dat beoordelingsvermogen, juist vanuit de toneeltijdschriften. Dat kan echter niet voorkomen dat het oordeel van de toeschouwer steeds gezaghebbender wordt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het besluit van de schouwburgdirectie om pas nieuwe toneelspelers aan te nemen als zij een keer hebben gespeeld voor het publiek.

Bij de toneelspelers spelen soortgelijke ontwikkelingen. Vanaf de jaren dertig van de achttiende eeuw verschijnen in Europa de eerste theoretische werken over de acteerkunst. De vroegste tekenen van de sociale emancipatie van de toneelspeler die tot op dat moment vooral een 'in de marge getolereerde figuur' is.¹⁸⁹ En iemand die doorgaans dus behoorlijk wat kritiek te verduren heeft.¹⁹⁰ In die theoretische werken ontpint zich de discussie over de vermeende voorkeur voor een natuurlijke speelstijl boven de retorische en kunstmatige classicistische speelstijl.¹⁹¹ In Nederland vindt deze discussie zijn hoogtepunt in *Tooneel-aantekeningen* (1786) van de acteur Marten Corver, die ageert tegen de 'gemaaktheid' van de classicistische acteur Jan Punt en zelf een natuurlijke en 'authentieke' speelstijl voorstaat.¹⁹² Ook de toneeltijdschriften laten, vanaf pakweg 1780, zien dat zij een natuurlijke speelstijl prefereren. Dit leidt in die bladen tot allerlei beschouwingen over de natuurlijke speelstijl en de (on) bekwaamheid van toneelspelers die uiteindelijk een programmatisch karakter krijgen in *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd, of grondregelen voor beiden. Gevolgd van eene handleiding om zich in de tooneelspeelkunde te onderwijzen* (1791) van J. Nomsz. Nomsz benadert de acteurs en actrices in deze verhandeling als kundige, maar onterecht ondergewaardeerde vakmensen die door het gebrek aan achting en het daaruit voortvloeiende lage zelfbeeld beperkt worden in het doorgroeien in hun beroep.¹⁹³ Ondanks deze belemmeringen hebben wij, volgens Nomsz,

189 B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 168.

190 In nummer 141 van *De Hollandsche Spectator* gaat de schrijver in op de uitvoering van een treurspel dat hem zeer behaagde. Dat kan hij helaas niet zeggen over de klucht die naderhand werd opgevoerd. De toneelspelers hadden allerlei 'janhagelsche grappen en drolligheden' bedacht bovenop de koddigheden van Molière die feitelijk genoeg zouden zijn geweest. Het toneelstuk was nauwelijks nog herkenbaar en het leek 'of onze Heeren en Dames met het publiek de gek staken, en voorgenomen hadden zig onder malkander wat te verlustigen, en voor den zot te spelen'. In: J. van Effen, *De Hollandsche Spectator 31 oktober 1732–3 april 1733*, editie door S. Gabriëls, nr. 141 (2 maart 1733). Nog rond 1790 verscheen het pikante geschrift *'t Galante leeven der Amsterdamsche en Rotterdamsche actrices*, z.j., waarin allerlei liefdesintriges en vermeende seksuele uitspattingen van de actrices uit de doeken werden gedaan.

191 B. van Oostveldt, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 168.

192 I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 351.

193 'Ondervraag de meesten over de geschiedenissen, over de volken, over de kunsten, enz. gij zult hen vreemdelingen vinden; en waren het de tooneelspelers slechts alleen in ons land warvan men dit van velen kan zeggen! maar hoe is het geschapen met die geenen, die hen in staat moeten stellen om hunne moeilijke kunst met wezentlijkheid te oefenen? Is het met het gros der hedendaagsche dicters anders gesteld? Het tafereel is al te vernederende, zo wij niet eenige gronden zoeken om het te verâangenamen: zou niet de onrechtvaardige verâchting, die vele menschen van een beroep, waartoe veel oordeels, veel vernufts, veel studie, veel oefening en natuurlijke bekwaamheden behooren, oorzaak zijn van eene lustloosheid, die de vordering tegenhoud? Kan iemand, dien men om zijn beroep vernedert, ooit hoog den-

toch veel acteurs en actrices die ons respect verdienen. Bewondering en waardering voor het vak van toneelspeler zijn ook terug te vinden in het toneeltijdschrift *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* (1795) dat in navolging van *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd* de dramaturgie bespreekt. Een toneelspeler moet heel wat in huis hebben: een mooi lichaam, een goede stem, verbeeldingskracht, een gevoelige ziel en inlevingsvermogen. Daarnaast is grondige kennis van de dichtkunst, geschiedenis en filosofie nodig en een beschaafde opvoeding onontbeerlijk.¹⁹⁴ Met andere woorden: er staan niet zomaar mensen op het podium, de bovengenoemde kwalificaties vergen bekwame kunstenaars met de juiste kenmerken en vaardigheden, maar ook met inzicht in en kennis van de wereldgeschiedenis.

Dit soort verdedigingen van het beroep van de toneelspeler en pleidooien voor meer aanzien en respect voor het vak geven aan dat de toneelspeler zich aan het ontworstelen is aan zijn dubieuze imago. Dit gaat niet zonder slag of stoot. De sociale emancipatie van de toneelspelers gaat gepaard met allerlei botsingen tussen de toneelspelers en de schouwburgregenten die in een poging het volgens hen ongewenste gedrag van de toneelspelers in te dammen, steeds met (nieuwe) toneelwetten op de proppen komen. In 1757 gebeurt dit voor het eerst als de heren van het gerecht van Amsterdam in een resolutie de gedragsregels van de toneelspelers neerleggen. Zij hebben namelijk klachten gehoord over de 'onordentelykheden' van bepaalde acteurs en actrices. Zo komen zij hun contract niet na, volgen de orders van de regenten niet op of verlaten – ondanks de bepalingen in hun contract – plots de schouwburg. Dit brengt schade aan het gezag van de regenten en aan de godshuizen, die voor hun inkomsten van de schouwburg afhankelijk zijn. Hun maatregelen zijn niet gering. Onbehoorlijk gedrag wordt beantwoord met een zes weken durend dieet van water en brood.¹⁹⁵

Op 26 september 1776 vaardigen de schouwburgbestuurders een tiental 'tooneelwetten' uit die intern worden verspreid onder de toneelspelers en dansers. Deze geven een inkijkje in de problematiek tussen bestuur en toneelspelers: het gedrag dat de toneelspelers blijkbaar vertonen en de wijze waarop het bestuur dit een halt probeert toe te roepen. De eerste toneelwet stelt dat de toneelspelers de bestuurders en

ken van zichzelf? en kan men lust krijgen om vorderingen te maken in een beroep, dat met verächting word beschouwd, en dat men dus drijft zonder hoop op personeele achting? Moet hieruit niet, over het geheel genoemen, volgend, dat zucht om te bestaan alles moet worden, en dat zij, die het eenigermate kunnen schikken, liever denken aan figuur te maken, of hun vermaak te nemen, dan om te studeren? De zaak van dien kant beschouwd, moeten wij ons verwonderen dat wij noch voorwerpen op ons tooneel hebben waaröp wij ons mogen beroemen.' In: [J. Nomsz], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd*, 1791, p. 95.

¹⁹⁴ [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*, 1992 (fotoherdruk), p. 6-7.

¹⁹⁵ 'indien voortaan eenig Acteur of Actrice zig onbehoorlyk tegens de voorsz. Regenten gedraagt, na exigentie van zaken arbitrairlyk zal werden gecorrigeert; en zoo wanneer een van dezelve, zonder Onderscheid wat kunst dezelve Exerceeren, zig onderwinden om sonder schriftelyk consent van voorn. Regenten, gedurende de tyd van hare engagementen haren dienst te quiteren; dezelve voor de tyd van zes weeken zullen werden gezet te water en te brood. In: C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*, 1873, bijlage Y, p. 255-256.

hun assistenten met eerbied dienen te behandelen en dat ze verplicht zijn hun orders op te volgen. Iedereen moet ook op tijd in de schouwburg zijn, ongeacht of ze nu zelf moeten optreden of niet, en als een toneelspeler zijn rol niet zelf uitvoert, gaat het loon naar degene die hem overneemt. Toneelspelers die hun rol niet goed kennen, niet op tijd op het toneel verschijnen of helemaal niet komen opdagen krijgen een boete. Tijdens repetities voor het bestuur of hun assistenten moeten de toneelspelers laten zien dat zij hun rol goed kennen en uitvoeren, anders kost het hun twee gulden. Ze mogen geen rollen weigeren, ook niet die van de zwiigende personages en ze moeten de kleding dragen die hun wordt toebedeeld. Op overtreding hiervan staat een boete van maar liefst drie gulden. Ze mogen elkaar ook niet beledigen, doen ze dit wel, dan leggen de bestuurders een gepaste straf op.

Deze toneelwet krijgt nog extra kracht als in 1777 blijkt dat de toneelspelers het onderling met elkaar aan de stok krijgen tijdens de repetities, maar ook op het toneel tijdens opvoeringen. De bestuurders kunnen dit niet tolereren en nemen in de notulen op dat degenen die zich niets van de gegeven waarschuwing aantrekken, zullen worden ontslagen.¹⁹⁶ In 1782 is het weer zover. De actrice Johanna Cornelia Wattier beklagt zich bij de bestuurders over de 'infame' behandeling door de acteurs Sardet en Schippers tijdens de representatie van Kloris en Roosje 'op het publicq theater in presentie van alle de aanschouwers'. De schouwburgbestuurders waarschuwen de beide heren en dreigen met ontslag als zij zich nog eens zo misdragen. Schippers trekt direct het boetekleed aan, Sardet niet en hij wordt ontslagen.¹⁹⁷ Na drie maanden mag hij – na diverse smeekbedes – weer terugkeren. Schippers is ondertussen 'bedankt' vanwege 'sijne insolente conduites sinds een geruimen tijd op den schouwburg gehouden.'¹⁹⁸ Hij wordt op 12 juni, na excuses aan Wattier, echter toch weer aangeno-

196 'Notulen ten comptoire over den schouwburg [...] vrijdag den 17^e januraij 1777. Alzoo gecommiteerdens van den schouwburg is ten ooren gekomen, dat zoo op den ordinaire probeeringen, als andersins zommigen zig niet ontzien verregaande profane en onbetamelijke uitdrukkingen te gebruiken strijdig tegens de [...], zoo hebben hun [?] goedgevonden de zodanigen, welke zig aan soortgelijke zaaken hebben schuldig gemaakt, ernstige te waarschuwen, zig voortaan diergelijke ongeoorloofden, en tegens de goede zeeden strijdende uitdrukkingen zorgvuldig te wagten zullende den geene, welke niettegenstaande deeze zo ernstige waarschuwingen, zig aan bovengenoemde misdaaden wederom mogten schuldige maaken, direct van den dienst der schouwburg worden ontslagen, en de bewijzen welke hier van mogen inkommen, aan den waereldlijken (rechter?) werden ter hand gesteld.' 'Notulen 1777 [precieze datum onleesbaar, voor 29 april in elk geval] Gecommitteerden tot de zaaken van den schouwburg [...] hebbende verstaan, hoe onder [...] acteurs, actrices, dansers en danseressen zoo tijdens het houden der repetitien, als onder het speelen der stukken hevige disпутen zijn gereesen, en zelfs verregaande [infame?] expressien gebruikt, al het welk strekken moet ter verbreeking der goede ordre en verstooring der rust, zoo nootzakelijk in het bestieren van den schouwburg, zoo hebben haar (edelens?) goedgevonden te ordonneeren, dat zig elk voortaan van diergelijke ongeregeldeeden zal hebben te wachten op poenen dat d'eerste, welke deeze zo heijlzame oogmerken van gecommiteerdens mogte verbreeken, van hunnen gemaakte engagementen zullen zijn verstooken en als verstoorders van de algemeene rust terstond van hun dienst worden ontslagen, waar na eenieder zig kan reguleren.' Zie: *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*.

197 *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, dinsdag 8 januari 1782.

198 Ibidem, 16 april 1782 en 24 april 1782.

men.¹⁹⁹ In het tweede jaar van de Bataafse vrijheid, op 25 augustus 1796, komt 'de burgeres' Bertin in conflict met het schouwburgbestuur, omdat zij zich volgens het bestuur onbehoorlijk heeft gedragen bij de balletmeester. Zo onbehoorlijk dat het bestuur besluit nieuwe gedragsregels uit te schrijven. Bertin komt een paar dagen later nog eens 'beklag doen' bij het bestuur omdat ze niet mocht meedansen bij het ballet, maar de schouwburgbestuurders bieden haar geen helpende hand.²⁰⁰

Ook aan andere toneelwetten houdt men zich simpelweg niet. Op zaterdag 13 maart 1779 staat in de notulen dat 'de probeeringen van de te speelende stukken niet na behooren volgens de Tooneelwetten geschieden, door het wegblijven van sommige acteurs of actrices'.²⁰¹ In 1781, vijf jaar na de eerste uitvaardiging, laten de bestuurders de toneelwetten opnieuw drukken om uit te delen aan de toneelspelers en dansers.²⁰² Ze zitten er bovenop. Bovendien blijkt uit het voorbeeld van de ruzie tussen de actrice Wattier en de acteurs Sardet en Schippers dat de bestuurders niet schromen om vergaande consequenties aan het overtreden van een toneelwet te verbinden. Maar niet altijd.

De toneelwet bijvoorbeeld die het afslaan van het spelen van de zwijgende personages verbiedt, blijkt al snel onhoudbaar, waarschijnlijk omdat sommige acteurs pertinent weigeren.²⁰³ De bestuurders binden in. Op vrijdag 6 november 1778 staat in de notulen, zoals in de vorige paragraaf al benoemd, dat 'de acteurs, die in de voor en nastukken alsmede den dans, spelen of dansen, van het stomme pak vrij zullen zijn' en dat ze 'voortaan geen stomme [...] gebruiken, ten minsten zoveel mogelijk als soldaten' waarvan de bestuurders dan wel op de hoogte willen worden gesteld.²⁰⁴ In 1796 blijkt er echter nog steeds onenigheid te zijn over 'het stomme pak', blijkbaar konden de soldaten niet altijd invallen. De acteurs en actrices maken er onderling ruzie over. De commissarissen besluiten dat niemand hiervan uitgezonderd is behalve de acteurs Sardet, Bingley, Snoek en Cruijs en de actrices Wattier, Sardet, Snoek, Ruloffs en de Bruin. Deze hoofdacteurs en -actrices hebben blijkbaar weten te bedingen dat zij deze rollen niet hoeven te spelen.²⁰⁵

Ook over het spelen van andere rollen zijn er discussies met vergaande gevolgen. De actrice Cornelia Bouhon had op 11 april 1778 pertinent geweigerd een van de rollen in *Zaire* te vertolken, waardoor de opvoering niet kon doorgaan. Carel Passé stelt het publiek ervan op de hoogte dat door pure 'kwaadwilligheid' van Bouhon een ander toneelstuk gespeeld zal worden. Bouhon krijgt daarop haar ontslag. Lang zal dit niet hebben geduurd, want in 1781 wordt ze in de notulen genoemd als een van de

199 Ibidem, 12 juni 1782.

200 Ibidem, 25 en 30 augustus 1796.

201 Ibidem, 13 maart 1779.

202 Ibidem, 13 augustus 1781.

203 Sardet bijvoorbeeld heeft zich tot 1781 volgens contract weten te weren tegen het spelen van de zwijgende personages, maar gaat nu wel figuren. Zie: *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, woensdag 10 oktober 1781.

204 *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 6 november 1778.

205 Ibidem, 13 oktober 1796.

actrices die een salarisverhoging kreeg. Een soortgelijke twist kostte haar echter weer haar baan, dit keer voor een veel langere tijd, want ze verschijnt daarna pas weer in 1795 op het toneel.²⁰⁶ De notulen melden dat Bouhon zich op zaterdag 9 januari 1785 onaangekondigd had gemeld bij de bestuurders en 'op eene ongepermitteerde toon de schikking der catalogue omtrend Kloris en Roosje' verwierp. Zij eiste dat de regenten de verdeling van de rollen aanpasten, zodat zij de rol van Elsje zou krijgen. De regenten lieten zich niet koeioneren en besloten 'bij de gedaane schikking der catalogue te blijven persisteeren' omdat zij zich geen wetten door haar actrices wilden laten voorschrijven, waarop Bouhon ontslag nam.²⁰⁷

Deze en andere hoogopgelopen discussies raken aan de wenselijkheid en houdbaarheid van de keuze voor het repertoire en de verdeling van de toneelrollen door het bestuur, zoals dat van oudsher gebruikelijk was.²⁰⁸ Hier komt eind achttiende eeuw van meerdere kanten kritiek op.²⁰⁹ Zo zou het bestuur de verkeerde keuzes maken. Het heeft de macht om de rollen te verdelen en als het dit niet naar behoren doet, mag het publiek hiertegen ageren, want 'dit recht wordt aan den ingang van den Schouwburg betaald.' De toneelspeler kan hier niet verantwoordelijk voor worden gehouden, want de bestuurders hebben het recht de rollen toe te bedelen en 'magt om zich te doen gehoorzamen.'²¹⁰ Toch blijkt die macht rekkelijk te zijn en het verzet groot. Uit de bezettingsboekjes uit de jaren negentig blijkt dat de bestuurders regelmatig de rollenverdeling herzien en geplande toneelstukken schrappen en vervangen. Er zijn in verhouding maar weinig toneelstukken waar niet op de een of andere manier wordt afgeweken van de initiële indeling. Een voorbeeld is de bezetting op zaterdag 7 november 1795 van het toneelstuk *De landman rechter*. De oorspronkelijke rolverdeling wordt volledig herzien en uiteindelijk gaat het toneelstuk zelfs helemaal niet door (zie afb. 38).

Aangezien in dit geval, maar ook in andere gevallen, de rollen deels onderling worden verwisseld, is het onaannemelijk dat de ziekte of afwezigheid van een van de spe-

206 Bij 12 maart 1795 staat in de *Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond* geworden het volgende vermeld: 'Weder optreden van juffr. Bouhon, in de rol van Rozaline, nadat zij veele jaren van het Tooneel is verwijderd geweest.'

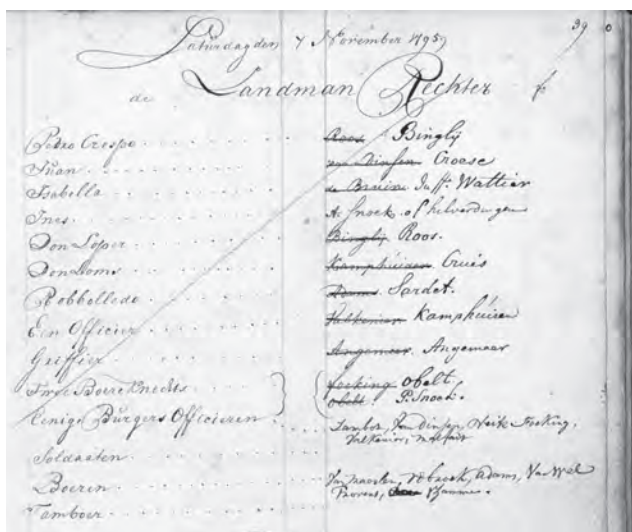
207 *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, maandag 11 januari 1785.

208 Volgens de *Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond* geworden was er op 18 april 1786 ook een incident: 'Naar de pantomime viel tusschen gecommitt. en A. André eenig woordenwisseling voor, hetwelk de uitwerking had dat hij zijn demissie bekwam.'

209 'Toen wy ondernamen dit weekblad te schryven, voornamentlyk ingericht om de geheel verkeerde begrippen onzer stadgenooten in het vak der dramaturgie eene betere wending te geven, hebben wy ons niet voorgesteld eenslags volledig in onze pogingen te zullen slagen, vooral daar wy ons ontdekten, dat sommigen, die het bestuur des Amsterdamschen Schouwburgs op zich genomen hadden, naar ons inzien, geenszins deze kieschen smaak, dat fyne gevoel voor het schoone en edel, dat geëfend vernuft, bezaten, 't welk wy gaarne in besturers van zodanig een gesticht wenschten aan te treffen. Zy behooren niet alleen dat juiste gevoel voor het schoone der dichtkunst te bezitten, maar ook met de geschiedenis der oude volkeren, voortnamentlyk met die der Grieken en Romeinen, bekend te zyn, en tevens, door eene vlytige nasporing; de zeden, gebruiken, plegtigheden, kleeding en godsdienst dier volkeren wél te kennen.' In: [J.F. Helmers], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*, 1992, nr. 6, p. 43.

210 [J. Nomsz], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmaatig beschouwd*, 1791, p. 51.

Afb. 38 Stadschouwburg
Amsterdam Repertoireboek
1795-1796.



lers altijd de aanleiding was voor de herziening. Het lijkt er eerder op dat er discussie mogelijk was over de keuze van de schouwburgbestuurders als het ging om de rolverdeling en het repertoire, in elk geval na 1790.²¹¹ Zo blijkt Johanna Cornelia Wattier de hoofdrollen in *Elfride* en *Zaïre* te hebben geweigerd, omdat ze hiervoor geen nieuwe kleding kreeg.²¹² Uit het volgende hoofdstuk zal blijken dat er in elk geval nog een incident bekend is waarbij de schouwburgbestuurders het weigeren van een rol door een toneelspeler, inderdaad accepteerden. Daarnaast hadden de toneelspelers in elk geval in 1795 invloed op het repertoire zelf: de te spelen stukken (dit was buiten de benefieten om, waar ze ook al zelf een programmering konden kiezen). Ze konden bij het bestuur aangeven welke toneelstukken zij graag op het toneel gebracht wilden hebben. Er is in elk geval een situatie bekend waarbij het bestuur hierop inging.²¹³ Ook de auteurs van

211 De bezettingsboekjes zijn alleen overgeleverd voor de jaren 1791-1792 en 1795-1796, dus hoe de situatie daarvoor was, is niet meer na te gaan. Zie: *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek*, 1791-1792 en *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek* 1795-1796.

212 ‘Wat nu de grootste point van bezuiniging, de Klederdragt der Tooneellisten aanbelangt, het is zeker een waarheid, “dat wanneer de ondergetekenden [d.i. de schouwburgdirectie: A. van Rijneveld, G. de Visscher, D. Bas Backer en P.J. van Velden, opm.: A.O.] niet al van tijd tot tijd genoodzaakt waren, de caprices van de Tooneellisten tegen hunnen Dank op te volgen” ’er wel ligt nu en dan eene uitzuiniging in dit Articul plaats zou kunnen hebben, en, om te beoordeelen hoe verre dit point somtijds wordt getrokken door de Tooneellisten, behoeven de ondergeteekenden alleen als een fait te poseeren “dat gedachte J.C. Wattier, in *dit* aflopend seizoen heeft kunnen goedvinden tot het vertoonen van de *Elfride*, een nieuw kleeft van de directie te vorderen, ook voor de *Zaïre*, en bij refus daar van, als voor beide stukken noodeloos, heeft kunnen goedvinden, geen van deze beiden te willen vertoonen”’. Zie: *Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam*, 1795, deel twee, p. 935-936.

213 Zo zouden Sardet en zijn vrouw in 1795 een verzoek hebben gedaan aan de schouwburgbestuurders tot het spelen van *De aanslag op Antwerpen*, welk verzoek is ingewilligd (zie: *Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam*. 1795, deel twee, p. 915-916). Door de opvoering kwam het schouwburgbestuur later onder felle kritiek te staan, vanwege de vermeende kritiek in het treurspel op de Franse natie.

de toneelstukken hadden invloed: zij konden bepalen wie welke rol moest spelen.²¹⁴

Dat de keuze voor het repertoire en de rolverdeling geheel en al door de directeuren (al dan niet in samenspraak met de regenten van de Godshuizen) geschiedde, is misschien grotendeels waar voor de zeventiende eeuw en een groot deel van de achttiende eeuw. Tegen het einde van de achttiende eeuw lijkt de zaak echter een heel stuk genuanceerder te liggen en zijn er verschillende actoren (toneelspelers, toneelschrijvers en toeschouwers) die invloed uitoefenen op de programmering van de schouwburg.

Ook op een ander gebied is de sociale emancipatie van de acteurs én actrices zichtbaar: ze krijgen steeds meer betaald en bedingen ook regelmatig salarisverhogingen.²¹⁵ Zo besluiten de schouwburgbestuurders op 20 januari 1779 tot een salarisverhoging en slechts vijf jaar later, op 15 april 1784, is er weer een loonsverhoging beschikbaar, waarbij de actrices er meer bovenop krijgen dan de acteurs: Dirk Sardet (150 gulden), Schippers (50 gulden) en de actrices Sardet en Wattier (200 gulden) en de actrice Bouhon (150 gulden).²¹⁶ Tijdens diezelfde onderhandelingen weet de actrice Sardet ook voor elkaar te krijgen dat een eventueel nieuw aan te nemen actrice niet meer verdient dan zij. De bestuurders stemmen in omdat zij 'in het verloop van seizoen al wat in haar vermogen was tot voordeel van den schouwburg had toegebracht'.²¹⁷ Voor de acteur Kamphuizen loopt het in 1796 slechter af. Deze acteur heeft al verschillende reprimandes ontvangen van de commissarissen wegens het slecht uitvoeren van zijn baan. Desondanks heeft hij om verhoging van zijn salaris gevraagd, die is geweigerd. Kamphuizen heeft daarop om demissie gevraagd en deze is hem verleend.²¹⁸ Toch blijven de lonen van veel toneelspelers stijgen, zodat de sterspelers van de Amsterdamse Schouwburg in 1795 aardig wat geld binnenha-

De groep opstandige toneelspelers die in 1795 het *Adres* schreef aan het gemeentebestuur, gooide het ook in de strijd: het had nooit opgevoerd mogen worden. Opmerkelijk detail: onder de groep ondertekenaars bevonden zich ook Sardet en zijn vrouw. Zie: *Gelijkheid, vrijheid, broederschap; Adres van de voornaamste acteurs en actrices des Amsteldamschen Schouwburgs*, 1795, p. 7 en 13.

214 'Verder moeten de Ondergetekenden [schouwburgdirectie: A. van Rijnveld, G. de Visscher, D. Bas Backer en P.J. van Velden] niet stilzwijgende passeeren, dat de Steller en Tekenaars van dit Adres [Gelijkheid, vrijheid, broederschap. Adres van eenige burgers der stad Amsterdam, aan de provisioneele municipaliteit omtrend de Nationaale Schouwburg, opm.: A.O.], een volstrekte onwaarheid poseeren, "dat de Autheurs der aangenomen stukken niet eens worden geraadpleegd, over de uitvoering of Tooneelschikking derzelve: juist het tegengestelde is waaragtig en altoos door de directie geobserveerd, wordende de Dichter altoos, bij de eerste repetitie, die in de volle kleeding in stilte geschiedt, door de Ondergetekenden daar bij verzocht, om deszelfs oordeel daar over te hooren; ook wordt de verdeling der Rollen aan hem geheel overgelaaten, en wat wijders betreft om een stuk te beoordeelen, of het zelve al of niet voldoende zijn zal voor het Nationaal Spectakel," gelooven de Ondergetekenden, voor zich, dat men daar toe geen bevoegd Kunstrechter of Poëet behoeft te zijn, en dat, even gelijk zulks over honderd en meer jaaren, aan den Schouwburg door de toemaalgige Directie is geëxecuteerd, 'er geen redenen zijn, waarom zulks thands minder dan te voeren, zouden behooren plaats te hebben.' Zie: *Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam*, 1795, deel twee, p. 932.

215 Op woensdag 20 januari 1779 besluiten de bestuurders tot salarisverhogingen. Zie *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*.

216 Zie *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 20 januari 1779 en 15 april 1784.

217 Ibidem, 20 april 1784.

218 Ibidem, 10 oktober 1796.

Afb. 39 Overzicht jaarsalarissen acteurs en actrices Amsterdamse Schouwburg.

(C) *Lijst van de Traitementen der Acteurs en Actrices, welke het bewuste Adres onderteekend hebben, als:*

DIRK SARDET.	's Jaars f 2000	: — : —
W. BINGLEIJ.	— f 1600	: — : —
J. C. WATTIER.	— f 2500	: — : —
SARDET, geb. WOUTERS.	— f 2200	: — : —
SAM. CRUIS.	— f 1000	: — : —
DE ERUIN, geb. HILVERDINK.	— f 1000	: — : —
H. W. SILVERDINK,	f 1400	: — : —
En zijn Vrouw	f 300	: — : —
	f 1700	: — : —

len: de vrouwen (J.C. Wattier en Sardet geb. Wouters) verdienen daarbij structureel meer dan hun mannelijke tegenhangers/echtgenoten (W. Bingley en Dirk Sardet) (zie afb. 39).

De voortdurende spanningen tussen toneelspelers en bestuur en de strijd om macht, invloed en inspraak, leiden uiteindelijk, niet lang na de heropening in 1795, tot een groot conflict dat ervan getuigt dat de toneelspelers heel wat treden op de maatschappelijke ladder zijn gestegen in de voorbijgaande eeuw. Zij durven het – in de nieuwe politieke omstandigheden – aan om op 27 mei 1795 een *Adres* naar buiten te brengen gericht aan het gemeentebestuur waarin de deplorabele staat van het Amsterdams toneel centraal staat. De toneelspelers eisen hervormingen in het bestuur en de inrichting van ‘het Nationaal Tooneel’ en dreigen het toneel te verlaten, mochten hun wensen niet ingewilligd worden. Verder verwijten zij het bestuur niet genoeg vaderlands toneel op het repertoire te zetten als alleen maar ‘schoorvoetende’, terwijl het broodnodig is, omdat onder andere het toneel het ‘Nationaal Karakter’ moet vormgeven en de ‘waare Vaderlandsliefde’ en ‘vrijheid’ van elke ‘Republiek’ moet aankweken.²¹⁹ De toneelspelers hebben in het algemeen geen vertrouwen meer in het huidige bestuur. De Amsterdamse Schouwburg heeft een bestuur nodig, dat bestaat uit ervaren en kundige toneelkenners en zij vragen het gemeentebestuur daarom om in de eerste plaats de door het gemeentebestuur al opgerichte commissie uit te breiden met twee of drie toneelspelers uit hun midden en een aantal geschikte burgers. Hieruit zou dan uiteindelijk een nieuw bestuur gevormd kunnen worden, waarbij de toneelspelers dus kans maken om de leiding over de schouwburg te krijgen. Twee dagen na dit *Adres* verschijnt een *Adres van eenige burgers der stad Amsterdam aan de provisioneele municipaliteit omtrend de nationaale schouwburg*. Deze burgers scharen zich achter het *Adres* van de toneelspelers en willen ook een hervorming van het bestuur dat uit ‘eigendunkelijk gezag’ en ‘Heerschzugt’ handelt.²²⁰

²¹⁹ *Gelijkheid, vrijheid, broederschap; Adres van de voornaamste acteurs en actrices des Amstelsdam-schen Schouwburgs*, 1795, p. 1.

²²⁰ *Gelijkheid, vrijheid, broederschap. Adres van eenige burgers der stad Amsterdam, aan de provisioneele municipaliteit omtrend de Nationaale Schouwburg*, 1795, p. 7.

Zij pleiten voor meer 'agting' voor de toneelspelers door 'hunner Medeburgeren' en voor een 'honorabele behandeling en genereuse betaling' door de schouwburg, zodat de toneelspelers de verwachtingen die men van hen heeft, kunnen waarmaken.²²¹ De toneelspelers moeten immers de vaderlandslievende deugden verbeelden op het toneel. Daarnaast moeten zij zich in vrijheid en gelijkheid kunnen inzetten voor het toneel tot nut voor het vaderland.²²² Men betwist de repertoirekeuze van het bestuur bij bijvoorbeeld het laten opvoeren van *De aanslag op Antwerpen* op 16 februari 1795, dat inderdaad direct na het opvoeren alweer werd verboden.²²³ Als voorstel tot verbetering die meer recht doet aan de nieuwe tijd waarin gelijkheid en vrijheid de pijlers zijn, dragen zij aan om vier 'toneelkundige' burgers aan te stellen die verantwoordelijk zijn voor het financiële gedeelte van de schouwburg. Zij zouden dan samen met twee 'bekwaame Acteurs, welke Regisseurs zouden kunnen heeten' het dagelijkse bestuur van de schouwburg moeten vormen. Sardet en Bingley zouden daartoe volgens hen het meest geschikt zijn.²²⁴

De schouwburgdirectie ageert in een uitgebreide reactie aan het gemeentebestuur fel tegen de *Adressen*. Zij wijst alle beschuldigingen resoluut van de hand en gaat over tot de persoonlijke aanval, waarbij het laakbare gedrag van bepaalde acteurs en actrices, van wie via een verwijzing naar het *Adres* naam en toenaam terug te vinden zijn, uitgebreid wordt besproken. Zij verwijt de toneelspelers zelf aristocratisch gedrag: zij willen immers heer en meester van de schouwburg zijn, ze begeren 'zitting en stem' in het bestuur.²²⁵ Ondersteuning van deze uitspraak vindt de directie in de politieke kleur van Ward Bingley en J.C. Wattier die zich 'berucht hebben gemaakt, naar de omwenteling van Ao. 1787' door zich als 'gezeleerde voorstanders van het Oranjehuis, zo in 's Hage als alhier, op den Schouwburg [te] hebben gedragen.' Wattier zou zelfs, in een poging om in het mooiste kostuum van de Amsterdamse Schouwburg op het Haags toneel te kunnen schitteren, een lid van de voormalige regering hebben ingeschakeld om dit voor elkaar te krijgen, toen de schouwburgdirectie het haar verbood.²²⁶ De toneelspelers trekken het hele vrijheid-gelijkheid-verhaal te ver door, volgens de directie, want vrijheid en gelijkheid kan toch niet betekenen dat nu het 'eigendunkelijk gezag' van de tonelisten vrij spel krijgt en 'ieder doen en laten kan wat zijn eigen hart hem opgeeft.'²²⁷ Bovendien laten de toneelspelers zelf zien in een soort van *Eiland der verwarring*-toestand te verkeren, aangezien ze bij het bestuur klagen over elkaars 'heerschzugt en verdrukking'.²²⁸ En hoe democratisch is het eigenlijk dat Sardet en Bingley direct worden voorgedragen als potentiële nieuwe bestuurders? De directie formuleert het als volgt: 'ziet daar aan U Medebur-

²²¹ Ibidem, p. 4-5 en 9.

²²² Ibidem, p. 5.

²²³ Ibidem, p. 7 en zie ook hierboven voetnoot 213.

²²⁴ Ibidem, p. 11

²²⁵ *Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam*, 1795, deel twee, p. 919.

²²⁶ Ibidem, p. 911.

²²⁷ Ibidem, p. 928-929.

²²⁸ Ibidem, p. 919.

VRYHEID, GELYKHEID, BROEDERSCHAP.

TOONEELWETTEN.

Commisfariſen van den Nationaalen Stads Schouwburg, niets meerder ter harte neemende, dan dit Inſtitut, het welk aan hunne zorgen is toevertrouwd, te doen ſtrekken tot dezelfde waarde doeleinde, naamlyk tot een nuttig Kweekſchool van Nationaale ſmaak, en Leerſchool van deugd en goede zeden, en overtuigd zynende dat orde, door gepaste wetten bepaald, hiertoe voltrekt vereiſcht wordt, hebben noodig geoordeeld de volgende Articulen vast te ſtellen, om dezelve, zonder eenige uitzondering, nauwkeurig te doen obſervéeren en opvolgen.

I. Alle Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen, tot den Schouwburg behoorende, zullen hunne woonplaatsen aan den Tooneelmeester diſtinctelyk moeten opgeeven, op verbeuren van drie Guldens, voor ieder week dat zy hierin nalatig zullen geweest zyn.

II. Niemand dertelven zal, gedurende het ſaizoen dat op den Schouwburg geſpeeld wordt, zich uit de Stad mogen abſenteeren, zonder daartoe permiſſie van Commisfariſen gevraagd en bekomen te hebben, op de verbeuren van ééa maand ſpeelloon, de tweede reis van twee maanden, en de derde maal op pene van Caſſité.

III. Ook zal niemand minder, gedurende het ſaizoen dat op den Schouwburg geſpeeld wordt, op eenig ander Theater, onder wat pretext of benaming zulks ook zyn moge, het zy dan van Societeiten, Collegia, Liefhebberijen ofte anderszins, mogen ſpeelen of eenigen dienst doen, op pene van Caſſité.

IV. Alle Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen, zullen gehouden zyn op de Speeldagen, het zy dat zy al dan niet moeten dienſte doen, niet laater dan half vyf uren des namiddags, in den Schouwburg te komen, en aldaar niet mogen heen gaan, alvorens in een Boek hun naam te tekenen, zullende zy die niet op dezen bepaalden tyd aldaar verſchynen, of die zonder de gemelde toeltemming voor het uitgaan van den Schouwburg zich abſenteeren, telkens verbeuren eene boete van zes Guldens, en die in 't geheel, op een Speeldag, verzuimen in den Schouwburg te komen, eene boete van vyf- en-twintig Guldens; zullende hiervan niemand zyn uitgezonderd, dan die alvorens Conſent van Commisfariſen zal hebben verkregen, of die door ziekte hierin belet wordt; het welk ten genoege van Commisfariſen zal moeten bewezen worden.

V. Zy die op de Speeldagen de Stukken moeten uitvoeren, zullen zich hiertoe vroegtijdig genoeg gereed moeten houden, zoo dat zy des avonds ten vyf uren precies, wanneer het Gordyn zal opengaan, op het Tooneel kunnen verſchynen; zullende zy die op hun tyd niet uitkomen, of het Tooneel laaten gaſpen, telkens verbeuren vyf- en-twintig Guldens.

VI. De Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen, zullen zich op alle noodige Repetitiën, het zy in Tooneel- of eigen kleederen, zoo als door Commisfariſen zal geordineerd worden, op de uren daartoe te bepalen, in den Schouwburg moeten laaten vinden; en zullen zy die te laat komen, voor ieder halfuur verbeuren drie Guldens, en die in 't geheel, zonder permiſſie van Commisfariſen, eene Repetitie verzuimen, telkens verbeuren eene boete van vyf- en-twintig Guldens.

VII. Niemand zal zich van de Rollen of Emplouen aan hen of haar door Commisfariſen toegedeeld mogen excuſeeren, dan alleen in geval van ziekte, welk geval alleen aan de beoordeeling van Commisfariſen zal laan, welke daaromtrent aan zich refereren de applicatie der wetten, en ingevalle mogt ontkend en geoordeeld worden, dat iemand zich onder frivole pretexten van de vervulling der Rollen of Plaſſen, welke hen of haar by de Catalogus der Tooneelſtukken, of door den Balletmeester worden opgelegd, moedwillig trachte te onttrekken, zal aan dezelve, telken reize wanneer zy zodanige ſchikkingen zullen te leur ſtellen, behalven de vaſtgeſtelde boeten, nog daar en boven

van zyn of haar te verdienen Salaris zoo veel worden afgetrokken, als dezelve pro Rato hun Engagement per ſpel verdienen, en hetzelfde op de gewoone betaaldagen van de ſpeelloonen worden afgehouden.

VIII. Zy die hunne Rollen niet behoorelyk kennen, of aan anderen de Wagten niet tydig genoeg opgeven, zullen in beiden gevallen verbeuren eene boete van zes Guldens.

IX. Die voorzwygende Perſonagijen op de gewoone Catalogus geſteld worden, zullen de Rollen in eene behoorelyke orde, naar den eijch der Stukken, moeten ten uitvoer brengen, op verbeuren van drie Guldens telkens, voor de genen die hierna niet behoorelyk voldoen.

X. Elk zal zich moeten voorzien van den noodigen toefſel, tot de Tooneelſtukken vereiſcht wordende, onder welke toefſel die tot het hoofd en voeten der Acteurs en Actrices behooren, voor rekening van dezelve word gelaten, en zullen zy verplicht zyn zich dezelve naarden eijch van het te geeven ſtuk moeten aanſchaffen; en deruiken die niet behoorelyk aangedaan op het Tooneel verſchynen, of welker toefſel niet, naar den eijch van het ſtuk, waarin zy ſpeelen, net en in goede orde is, telkens verbeuren eene boete van zes Guldens.

XI. De Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen, zullen zich ten allen tyde, zoo op het Tooneel als agter de Schermen, ordentlyk en beſcheiden hebben te gedragen, niets dat aſſuutoolyk of onbehoorelyk is, het zy in woorden of in geſten, by hunne Rollen mogen invoegen, en, ieder in het zyne, zoo veel moogelyk is moeten toe- brengen, om alles wat ten Tooneel zal gevoerd worden, de meeste luister byzetzten; en dewyl dit Article op veel en verſchiden wyzen kan worden te buiten gegaan, zoo refereren Commisfariſen aan zich de magt, om de boeten hierop, naar exigentie van zaaken, telkens te reguleeren.

XII. Niemand der Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen, zal vermogen eenige Perſoonen, onder wat pretext ook, in den Schouwburg of op het Tooneel medetebrengen, ten zy hun zulks door Commisfariſen wierde toegestaan, zullende de medegebragte Perſoonen ogenbliklyk van het Tooneel worden afgeleid.

XIII. Die zich in den drank te buiten gaan, en dronken of onbekwaam in den Schouwburg of op het Tooneel verſchynen, zullen voor de eerſte reis verbeuren een maand van hun ſpeelloon, en voor de tweede reis worden geaſſeerd.

XIV. Verder zullen de Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen by abſentie van Commisfariſen, moeten obedeieren en opvolgen, de bevelen van zodanige Perſoonen, als dezelve in hunne plaſſe zullen comitteeren, en zullen dezelve Acteurs en Actrices, Danſers en Danſeressen, ten allen tyde de ordres, die hun door den Tooneel- of Balletmeester, of wel door de genen die deze poſten zullen waarnemen, gegeven worden, in alle deelen moeten nakomen, op pene van naar exigentie van zaaken te worden gecorrigeerd.

En zal de Tooneelmeester elke Speeldag, des avonds vóór den Schouwburg zal gelykdyg zyn, aan Commisfariſen moeten overleveren een ſchryftelyk Lyſt, der genen die deze Articulen zyn te buiten gegaan, en gehouden zyn deze Wetten ſtrictlyk, en zonder aanzien van Perſoonen, te doen obſervéeren, op verbeuren van, indien hy in deze enige conventie gebruikte, de geſtateerde boeten zelf dubbel te moeten betalen.

De Boeten zullen op de gewoone Betaaldagen van de Speelloonen worden afgehouden.

Ter Ordonnantie der Commisfariſen van den Nationaalen Stads Schouwburg voorn.

(Was getekend)

W. HAVERKORN, WILLEMSZ.
Secretaris.

Amſterdam, den eerſten Juny, 1797.

Het derde Jaar der Bataaviſche Vryheid.

gers, de persoonen opgelegd, die door Ulieden behooren gekozen te worden, en niemand anders.²²⁹

Het conflict leidt uiteindelijk tot het vertrek van Ward Bingley, Johanna Cornelia Wattier, Dirk Sardet en zijn vrouw Jacoba Wouters, die echter allen in het nieuwe seizoen weer terugkeren,²³⁰ én de val van het bestuur.²³¹ Op 7 juli 1795 wordt het schouwburgbestuur op last van de gemeente ontslagen en vervangen.²³²

Hoewel er geen openlijke conflicten bekend zijn tussen de toneelspelers en het nieuwe bestuur, was het ook nu geenszins rustig. De acteurs en actrices hadden in 1795 ondervonden dat ook zij in de nieuwe politieke omstandigheden konden bogen op genoeg macht om een bestuur ten val te brengen. Hun voornaamste eis (toneelspelers in het bestuur) vond weliswaar geen ingang, maar de verhoudingen waren dusdanig opgeschud, dat zij niet zomaar instructies wilden aannemen van bijvoorbeeld de toneelmeester die namens het bestuur orders moest uitdelen.²³³ Op 1 juni 1797 vervaardigden de bestuurders veertien nieuwe toneelwetten uit in een poging greep op de situatie te krijgen (zie afb. 40). Een van die wetten gaat over het weigeren van rollen, dat niet meer zal worden getolereerd, wat aangeeft dat het weigeren nog steeds een bestaande praktijk was. Na deze datum zijn de notulen onleesbaar, waardoor het niet bekend is hoe deze toneelwetten uitpakken.

Wat we wel weten: Wattier ontving op haar hoogtepunt, in 1808, 4000 gulden salaris en na de inlijving van Nederland bij Frankrijk kwam, in 1811, het bestuur van de schouwburg dan eindelijk in handen van enkele toneelspelers. Wattier werd mededirecteur van de Amsterdamse Schouwburg samen met de acteurs A. Snoek en T.J. Majofski.²³⁴

229 Ibidem, p. 921.

230 Dit blijkt uit het bezettingsboekje: *Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek 1795-1796*.

231 Vanaf 20 oktober 1785 vormden blijkens de *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg* A. van Rijnveld en G. de Visscher samen met Everard Gijsbert van Beaumont het schouwburgbestuur. Tot 1796 zijn er geen gegevens over het schouwburgbestuur meer bekend via de notulen. De directeurs die in 1795 in conflict met de toneelspelers waren, zijn: A. van Rijnveld, G. de Visscher, D. Bas Dacker en P.J. van den Velden. Vanaf augustus 1796 staan in de notulen als schouwburgdirecteurs Salomon Bos, Cruijs (?), Hendrik Steenbergen en J. Weddik opgenomen.

232 F. van der Goes, 'Van den verbranden Schouwburg', in: *De Nieuwe Gids* 5 (1890), p. 158.

233 'Waarschouwing. Commissarissen van den Nationaalen Stads Schouwburg ondervonden hebbende dat de door hun gestatueerde tooneelwetten benevens de ampticatie op dezelve van tijd tot tijd zijn overtreeden en dat daardoor aan hunne intentie, ten einde de orde te maintineeren niet is voldaan, waarschouwen voor de laatste maal alle de geengageerde sujetten dat de tooneelmeestgers de strikste orders heeft om alle de boetens aan te tekenen, en dat dezelve bij de eerstkomende betaaldag zonder coniventie van ijdern salaris zullen worden afgekort en ingehouden.' Zie *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 10 oktober 1796.

234 M. Hoff, *Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) 'De grootste actrice van Europa'*, 1996, p. 2 en 26.

5.8 Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik laten zien dat de Amsterdamse Schouwburg tegelijkertijd een geordende en ongeordende samenleving was. De eerste stappen richting een geordende schouwburg werden gezet toen het schouwburgbestuur in 1664 koos voor een grondige renovatie van het schouwburggebouw. Betere zichtlijnen, een bak met zitplaatsen, perspectivistische decors en open loges moesten de aandacht van de toeschouwer bij het toneelstuk houden. Ook bij de bouw van het nieuwe schouwburggebouw aan het Leidseplein was dit de leidraad: er kwamen ruime transitiezones waar de toeschouwer kon vertoeven voor, tijdens of na de optredens. Dit alles kon echter niet verhinderen dat het schouwburgpubliek zich ongeordend gedroeg. Het bleef razen, tieren, fluiten en schelden. Toch is er een verschil tussen het publiek aan het begin van de achttiende eeuw en het publiek aan het einde van de achttiende eeuw. De opkomst van de literaire kritiek maakte dat het publiek steeds meer een autoriteit werd op het gebied van het beoordelen en waarderen van kunst: het gaat interveniëren als een acteur slechte prestaties levert. Het komt zelfs een keer zover dat een acteur tijdens een voorstelling wordt gewisseld, omdat het publiek ontevreden is over zijn acteerpresetaties. De autoriteit van het publiek is ook terug te zien in het beleid van het schouwburgbestuur, dat vanaf 1779 pas nieuwe acteurs of actrices aanneemt als zij zich hebben bewezen voor het publiek. Het oordeel van het publiek is leidend geworden. Dat is ook te merken in de kritiek op het gedrag van het publiek dat de hele achttiende eeuw her en der de kop opsteekt. Hierin verandert iets: eind achttiende eeuw komt er ruimte voor een meer genuanceerde visie op het publiek waarin de rol en de invloed van het publiek uiterst serieus worden genomen. In dat verband: was het toeval dat de gedragswaarschuwingen vanaf 1783 van de aanplakbiljetten verdwenen of was dit een erkenning van de nieuwe rol van het publiek? Net zoals het bijhouden van het publieksgedrag in de *Catalogus der Tooneelstukken* dat wellicht was?

Niet alleen het publiek nam invloed, ook de toneelspelers namen invloed. De achttiende eeuw is de eeuw waarin zij zich ontworstelen aan hun dubieuze imago en steeds meer maatschappelijk aanzien verwerven. Het lijkt meer dan aannemelijk dat zij eind achttiende eeuw op structurele basis invloed uitoefenden op het repertoire en de rolverdeling. Hoogtepunt was de ruzie tussen het grootste gedeelte van de geëngageerde acteurs en actrices en het schouwburgbestuur in 1795, waarin de toneelspelers en bezorgde 'burgers der stad Amsterdam' ervoor pleitten om enkele toneelspelers (bij voorkeur Bingley en Sardet) zitting te laten nemen in het schouwburgbestuur. De emancipatie van de toneelspelers mondde in het politieke jaar 1795, net na de oprichting van de Bataafse republiek, uit in openlijk en publiek verzet dat leidde tot de val van het schouwburgbestuur.

De opkomst van het publiek en de toneelspelers als bepalende actoren inzake de programmering en uitvoering van het toneel gaat hand in hand met veranderingen in de organisatiestructuur van de Amsterdamse Schouwburg. Vanaf het ontstaan van de Amsterdamse Schouwburg oefende de kerkenraad druk uit op het toneelrepertoire.

Die was daarin succesvol, aangezien het bestuur van de schouwburg vanaf 1677 zelfcensuur toepaste en religieus en politiek toneel weerde. Ook de Godshuizen oefenden invloed uit op het repertoire van de schouwburg. Daarnaast hadden de burgemeesters de bevoegdheid toneel te verbieden. De oprichting van de nieuwe Amsterdamse Schouwburg in 1774 markeert een grote verandering in de bestuurlijke situatie. De schouwburgdirectie werd nu, na bijna 100 jaar, weer aangesteld door de burgemeesters en niet door de Godshuizen. De regenten van de Godshuizen waren nu niet meer bij de repertoirebesprekingen aanwezig, zoals dat gebruikelijk was geweest in de bijna 100 jaar daarvoor. Deze aanpassing had een groot politiek-emancipatorisch potentieel. Het schouwburgbestuur kon nu veel zelfstandiger opereren en handelen. Als er een tijd was in de achttiende eeuw waarin het bestuur de eigen visie kon laten terugkomen in de programmering, was het in deze jaren. Wat hiervan precies de gevolgen waren, staat centraal in het volgende hoofdstuk.

6 ‘Warsch voor het bestier van trotsch gekroonde hoofde’

De schouwburg als politiek strijdtoneel (1780-1801)

6.1 Inleiding

De schouwburg was al vanaf zijn ontstaan in de zeventiende eeuw een niet weg te denken onderdeel van het maatschappelijk leven. Het is daarom niet verwonderlijk dat in tijden van maatschappelijke onrust, (religieuze) opstand of politieke revolutie bepaalde politieke twisten en pijnpunten doorsijpelden tot op het toneel.¹ De Amsterdamse theaterzaal functioneerde in feite al vanaf het begin als een ‘maatschappelijke experimenteerruimte’ waar toneelspelers en toneelschrijvers in toneelteksten en de representaties daarvan de heersende ideologie bevroegen en bekritiseerden. Dit ging vaak indirect via een ‘historische of geografische omweg’ of een allegorische omweg: toneelstukken leverden commentaar op de actuele situatie middels enceneringen die in een ver verleden of een land ver weg werden gesitueerd.² Dat was nodig, want ‘godsdienstig’ toneel én toneel dat de regering bekritiseerde, werden geweerd. Dat werd in 1677 officieel verklaard middels een verbod dat de schouwburgdirectie in overleg met het stadsbestuur uitvaardigde, en dat toneelstukken verbood ‘waarin verhandeld worden eenige staatssaken, die met het aenzien ende achtbaerheid van d’E.E. Regering of eenige der regenten strijdig zijn.’³ Als gevolg van het convenant maar ook vanwege de sterke banden tussen de Godshuizen en de burgemeesters werden in de Amsterdamse Schouwburg inderdaad ‘zelden

¹ Ook voordat het toneel een vaste plek in de schouwburg verwierf, had het een politieke functie, bijvoorbeeld bij de ‘blijde intochten’: de plechtige ontvangst van een nieuwe vorst waar de stad zich op theatrale wijze onderwierp aan de vorst en tegelijkertijd aan de nieuwe vorst haar verlanglijstje presenteerde. Zie: S. Bussels en B. van Oostveldt, ‘Steden enceneren de macht: politiek en spektakel in de vroegmoderne tijd’, in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 156-162. Ook in de hele late middeleeuwen vond politiek toneel de weg naar het podium, of dat nu op een rederijkerspodium, tijdens de kermis was of op een tijdelijk opgezet podium tijdens een evenement als een blijde intocht. Daarnaast waren er allerlei andere visuele voorstellingen zoals banketten, *re-enactments* van veldslagen, gedramatiseerde dansen en blijde intredes die sterk gelinkt waren aan de politieke actualiteit. Zie: J. Koopmans, ‘De grote bloei in de late middeleeuwen’, in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 95-98. Ook het toneelwerk van bijvoorbeeld Joost van Vondel (1587-1679) waarin een verkenning plaatsvindt van de verschillende aspecten rondom de idee van soevereiniteit, is in hoge mate politiek. Zie: F. Korsten, *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*, 2006.

² K. Vanhaesebrouck, ‘Barok en classicisme’, in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, 2015, p. 121.

³ Geciteerd uit K. van der Haven en T. Holzhey, ‘Tieranny van Eigenbaat (1679). Staatsgezinde propaganda in de Amsterdamse Schouwburg’, in: *De Zeventiende Eeuw* 23 (2007) 2, p. 245.

stukken vertoond die de politiek van de magistraat bekritiseerden of die deze anderszins politiek onwelgevallig waren.⁴ De burgemeesters konden, wanneer dat toch nodig was, op elk moment ingrijpen in de programmering of de schouwburg sluiten. Dit bleek zelden noodzakelijk. De directie hield zich namelijk goed aan de zelfopgelegde censuur.⁵

Toch waren er uitzonderingen op de regel. Een enkel actueel-kritisch toneelstuk glipte in de decennia na 1677 toch door de mazen van de wet. Het zinnespel *Tieranny van Eigenbaat* (1679) bijvoorbeeld, een vertaling van de Italiaanse politiek-morele tragedie *La Tirannide dell' Interesse* van Francesco Sbarra. Het stond in de Amsterdamse Schouwburg voor het eerst op het programma in 1680 en daarna pas weer in 1705.⁶ In het stuk stond de machtsstrijd centraal aan het koningshof tussen koning Verstand en zijn tegenspeler Eigenbaat.⁷ Het was toepasselijk op de eigen Nederlandse Republiek, waar in 1702 opnieuw een stadhouderloos tijdperk was aangebroken, vanwege de republikeinse thematiek die erin tot uiting kwam. Toch kon het ook als politiek-kritisch opgevat worden: als 'een statement tegen de betrouwbaarheid van de monarchie'. Tenminste als je de personen achter allegorische personages als Verstand en Eigenbaat, via een van de in omloop zijnde sleutels had achterhaald, want zo kreeg het directe politieke relevantie.⁸ Dit is meteen een verklaring voor het feit dat men dit zinnespel niet tegenhield, het verbod op politiek actueel toneel werd 'handig omzeild door het vertalen van een allegorisch toneelstuk dat tot een staatsgezinde lezing uitnodigt maar daar niet expliciet toe oproept'.⁹

De *Tieranny van Eigenbaat* verschilt op dit punt van de Romeins-republikeinse treurspelen die de schouwburgdirecteuren tijdens het revolutietijdvak in de Amsterdamse Schouwburg programmeerden. Het allegorische toneelstuk *Tieranny* biedt een 'zinnespel' met verholten politieke aanwijzingen die middels een sleutel moesten worden ontcijferd en voor tweeërlei uitleg vatbaar waren.¹⁰ De Romeins-republi-

4 K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 59.

5 K van der Haven, "“Dat dan de Schouwburg nooit op godsdienst schempe of smaal ...” De herziene Schouwburgdrukken van 1729 en het verbod op godsdienstig en onbetamelijk toneel in de Amsterdamse Schouwburg", in: *De Achttiende Eeuw* 36 (2004) 1, p. 1-20. 'Het heeft er [...] alle schijn van dat de Schouwburgregenten zelf actief probeerden godsdienstig en onbetamelijk toneel uit de Schouwburg te weren en dat daarvoor kritiek vanuit de kerk niet altijd de directe aanleiding vormde', zie: K. van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel*, 2008, p. 139.

6 K. van der Haven en T. Holzhey, 'Tieranny van Eigenbaat (1679). Staatsgezinde propaganda in de Amsterdamse Schouwburg', in: *De Zeventiende Eeuw* 23 (2007) 2, p. 246 en 258.

7 Ibidem, p. 247.

8 Ibidem, p. 247-249, citaat op p. 253.

9 Ibidem, p. 258.

10 Ook een tragedie als *Palamedes* (1625) van Vondel was een allegorie. In dit toneelstuk weet Vondel 'de veroordeling en executie van Oldenbarnevelt – zes jaar na – dato [...] aan de partijdigheid van diens rechters en van Maurits'. Hij kleepte dit in via het klassieke verhaal van Palamedes die Odysseus dwong tot deelname aan de Trojaanse Oorlog. Odysseus luisde Palamedes er daarna in, die als gevolg daarvan werd gedood. Het functioneerde waarschijnlijk direct als een politiek pamflet en kwam Vondel op een aanklacht te staan die hij uiteindelijk kon afdoen met een boete. K. Porteman en M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 2009, p. 357.

keinese treurspelen die in de jaren tachtig op het toneel werden gebracht, waren veel explicieter en ondubbelzinniger toepasbaar op de eigen politieke situatie. Dat heeft vooral te maken met politieke ontwikkelingen in de Republiek zelf.

De Romeins-republikeinse treurspelen boden al vanaf de eerste publicaties en opvoeringen de mogelijkheid om een vergelijking te maken tussen Rome en de eigen republiek. In de loop van de achttiende eeuw werd deze vergelijking echter steeds problematischer. Dit type treurspel had tot aan de jaren tachtig waarschijnlijk vooral een waarschuwend karakter: via deze verhalen kon je leren hoe heerszucht en eigenbaat de republiek Rome ten val hadden gebracht (bijv. in *De dood van Nero* en *De dood van Cajus Gracchus*). De treurspelen konden ook gelezen worden als een voorbeeld van goed bestuur. Het treurspel *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid* waarin in het voorwoord Willem van Oranje met Brutus werd vergeleken, deed waarschijnlijk dienst als ‘regentspiegel’.¹¹ Het klassieke Rome was in dit treurspel eigenlijk meer in het algemeen een voorbeeld waaraan de Nederlandse Republiek zich kon meten, waarmee het een bestendiging van de eigen republikeinse identiteit was.

In de tweede helft van de achttiende eeuw kreeg die vergelijking onder invloed van de politieke omstandigheden en het veranderde politieke discours echter een ander karakter. De bijzondere status van de Nederlandse Republiek die bewondering sorteerde als een van de weinige republieken tussen voornamelijk monarchieën, kwam onder druk te staan. Door de invoer van het erfelijke stadhouderschap was de Republiek in de ogen van velen tot een monarchie geworden. In de politieke pers werd de klacht geuit dat echte vrijheid ontbrak en er geen sprake was van fundamentele invloed van het volk op het bestuur, waardoor de Nederlandse ‘Republiek’ haar republikeinse karakter niet meer waar kon maken. Deze verschuivingen in de politieke constellatie en publieke opinie maakten dat de Romeins-republikeinse treurspelen een andere interpretatie opriepen.¹² De treurspelen die eerst als positief vergelijkingsmateriaal hadden gefungeerd – de Nederlandse Republiek kon zich meten met Rome of stak daar zelfs gunstig bij af – werden nu – zoals zal blijken uit dit hoofdstuk – door het publiek begrepen als oproepen om de misstanden in de Republiek te herstellen. De Romeins-republikeinse treurspelen, maar ook andere politieke toneelstukken, werden in de tweede helft van de achttiende eeuw door het publiek steeds duidelijker en explicieter op de actuele politieke situatie betrokken. In dit hoofdstuk zal ik die veranderende publieksreacties bespreken en laten zien hoe de Amsterdamse Schouwburg in een politiek strijdtoneel veranderde. Ik maak hierbij gebruik van de term ‘politisering’. Die term wordt niet gekozen om aan te geven dat het toneel vóór 1780 niet politiek zou zijn (de voorbeelden van Vondels *Palamedes* en *Tieranny van Eigenbaat* die ik hiervoor gaf, spreken wat dit betreft boekdelen). Ik gebruik de term om te benadrukken dat de schouwburg tot een politiek strijdperk wordt omge-

¹¹ A. de Haas, *De wetten van het treurspel*, 1998, p. 223-225.

¹² Over Rome als negatief voorbeeld en het gevaar van weelde voor de heerszucht zoals bij Caesar, zie: S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, p. 145-146.

vormd, waarbij de Romeins-republikeinse treurspelen een actuele, politieke duiding krijgen, en worden ingezet als oproep tot verandering.

De politisering van de Amsterdamse Schouwburg is in de jaren 1780-1801 op verschillende fronten zichtbaar. Het meest sprekend zijn de politieke publieksreacties. Deze reacties zijn zo interessant omdat de betekenis die aan een toneelstuk werd gegeven, in grote mate afhing van het schouwburgpubliek. Hoe ontving en interpreteerde het schouwburgpubliek het repertoire? Hoe reageerde het op de opvoeringen? Zoals in dit hoofdstuk zal blijken, kregen toneelstukken via de publieksreacties een actuele politieke en revolutionaire lading. Dit past in de ontwikkelingen die in de bestaande historiografie zijn geschetst van het toneelbedrijf in de tweede helft van de achttiende eeuw. Zo omschrijft Susan Maslan het toneelbedrijf als 'a complex story of shifting relations to representation, microcontests over interpretation, struggles over authority, and constructions and deconstructions of political and cultural identities.'¹³ Het achttiende-eeuwse schouwburgpubliek was dus geenszins een passieve ontvanger van een door de auteur vooraf vastgestelde betekenis van het toneelstuk: 'politicians, writers, spectators, actors, militants, and ordinary people brought the beliefs, practices, and structures of the new politics and new culture into being through a reflexive, reciprocal process.'¹⁴ Het publiek gaf zélf betekenis aan een stuk in een complex wederzijds en wederkerend proces waarin verschillende actoren betrokken waren. Anders dan bij het in de privésfeer lezen van een toneelstuk, kon de toeschouwer van een toneelopvoering de eigen reactie bovendien direct toetsen en aanpassen aan de reacties van de andere toeschouwers. Onder invloed van dit soort processen kon een keten van reacties ontstaan, die als een vlam in de pan kon slaan; onverwachts en met grote impact.¹⁵

Deze verhoogde impact van het schouwburgpubliek werd, zoals in hoofdstuk 5 werd beschreven, ook ingegeven doordat het publiek eraan gewend was geraakt een kritische actor te (mogen) zijn. De toeschouwers oefenden steeds meer invloed uit op het repertoire, wie dat speelde en hoe dat gespeeld moest worden. Hun gezag werd ook geaccepteerd. Dit blijkt onder andere uit het feit dat na 1774 nieuwe acteurs eerst een keer voor het publiek moesten 'proefspelen'. In 1797 komt het zelfs zover dat een acteur van het toneel wordt verwijderd. Zijn prestaties op het toneel zijn zo slecht, dat het publiek hem hard uitfluit waarna de betreffende acteur van het podium wordt gehaald. Het publiek kreeg dus steeds meer macht en invloed, niet alleen in het theater, ook in de politieke sfeer. Een sprekend voorbeeld hiervan dat direct in verband staat met de ontwikkelingen in het theater is de opkomst van 'het volk' als sprekend en agerend personage. Uit hoofdstuk 4 bleek immers dat de verbeelding van het volk op het toneel gekoppeld was aan de roep om volkssoevereiniteit in de politiek.

¹³ S. Maslan, *Revolutionary Acts*, 2005 p. 7.

¹⁴ Ibidem, p. 10.

¹⁵ Dit is o.a. voor Frankrijk en Engeland ook beschreven door J. Ravel, *The Contested Parterre*, 1999; P. Friedland, *Political Actors*, 2003; S. Maslan, *Revolutionary Acts*, 2005 en Paula R. Backscheider, *Spectacular Politics*, 1993.

Dit alles ging gepaard met heel wat geraas en gescheld zoals uit hoofdstuk 5 is gebleken en het leidde op gezette tijden ook tot expliciet politiek tumult en politieke consternatie in de schouwburg. Analyse van een aantal van deze politieke publieksreacties op toneeluitvoeringen kan de macht van het theaterpubliek in oordeelvorming en in politieke processen illustreren. Het laat ook de verschuiving zien van de representatieve functie van het toneel, waar heersende opinies hun weerslag vonden, naar een opiniërende functie.¹⁶

De politisering van de schouwburg is niet alleen in de reacties van het schouwburgpubliek zichtbaar, maar ook in een aantal politieke incidenten rondom de toneelspelers zelf. Ook zij probeerden (zo bleek al in hoofdstuk 5) hun invloed uit te breiden. In dit hoofdstuk zal ik laten zien dat die invloed tot in de politieke sfeer doordrong. Vanaf 1795 komt de vermenging van toneel en politiek tot een hoogtepunt wanneer leden van de Nationale Vergadering politiek getinte toneelstukken gaan schrijven en plaatsnemen in het schouwburgbestuur. In 1798 komt de Amsterdamse Schouwburg bovendien onder staatstoezicht; hij valt vanaf dat moment onder het bewind van de Agent van Nationale Opvoeding, Theodorus van Kooten. Uit deze tijd dateren een aantal optekeningen in de *Catalogus der toneelstukken* waaruit blijkt dat leden van Bataafse regering de Amsterdamse Schouwburg bezochten.

De hierboven beschreven invalshoeken vormen in dit hoofdstuk het uitgangspunt voor een beschrijving van de politisering van de Amsterdamse Schouwburg vanaf de patriottentijd tot en met de Bataafse periode.

6.2 Politieke publieksreacties

Op 20 september 1783 voert het Amsterdamse toneelgezelschap het treurspel *Brutus* op met Hilverdink in de rol van Brutus en Passé in de rol van Titus. Zoals we in hoofdstuk 3 zagen, gaat dit treurspel over Lucius Junius Brutus, een van de eerste consuls van de Romeinse Republiek (ca. 500 v. Chr.), die zijn bloedeigen zoons ter dood veroordeelde vanwege verraad tegen de republiek. De toneelvoorstelling leidt tot nogal wat beroering in de toneeltijdschriften. *De tooneelspel-beschouwer* wijdt er een aflevering aan: het tijdschrift bejubelt de acteerprestaties van Passé, maar is des te kritischer over hetgeen Hilverdink heeft laten zien, of – beter gezegd – laten horen. Hij zou in een alleenspraak waarin Brutus ondergedompeld is in droefheid veel te hard hebben geschreeuwd. Bij een scène als deze past ‘stille en eenigzins morrende peinzing’ veel beter. Het geschreeuw levert, aldus *De tooneelspel-beschouwer*, alleen handge-

¹⁶ De toneelopvoeringen rondom de Vrede van Utrecht (1713) laten dit bijvoorbeeld zien. Hierin is een weerslag van de heersende opinies terug te vinden. Het opgevoerde toneel had vooral een opvoedende taak, het functioneerde als ‘deugdenspiegel’ voor het publiek en de stadsbestuurders en had een van tevoren ingecalculeerd en te verwachten effect op de toeschouwer. Zie: C. van der Haven, ‘Theatres of War and Diplomacy’, in: R.E. de Bruin e.a. (red.), *Performances of Peace. Utrecht 1713*, 2015, p. 181–196.

klap van kuiers en schippers op.¹⁷ Deze recensie ontketent een reactie bij *De tooneelspel-beoordelaar* die juist op de hand is van Hilverdink en de zangerige declameertrant van Passé niets vindt.¹⁸ Daarop reageert *De tooneelspel-beschouwer* dan weer in het tijdschrift dat in een volgende aflevering de eer van Passé verdedigt.

Terwijl de bovengenoemde toneeltijdschriften zich in een onderlinge twist vooral richtten op de artistieke uitvoering door de toneelspelers, zijn er ook reacties terug te vinden die een duidelijke politieke mening uitdroegen. In het pamflet *Dank-offer der vryheid* geeft een schouwburgbezoeker, die op 20 september 1783 de voorstelling van het 'burgervryheids' treurspel *Brutus* bijwoonde, een positief oordeel over de opvoering van dit toneelstuk door het van een politiek kader te voorzien. De schrijver legt een directe link tussen het treurspel en de politieke situatie in het vaderland. Het pamflet opent allegorisch met *Vrijheid* aan het woord die het 'kundig Paar' haar dankoffer aanbiedt. Apollo's heiligdom had geen juister stuk dan Brutus uit kunnen kiezen om te vertonen, want Brutus is 'volmaakt getrouw aan eer en plicht' en is wars van het 'bestier van trotsch gekroonde hoofde'. Deze Brutus 'let wel op Regeerder, Overheden' zal altijd het landsbelang boven eigenbelang laten prevaleren. Zijn burgervaderhart klopt luider dan zijn vaderhart.¹⁹ Juist hierom is hij een voorbeeld voor iedereen. Brutus spreekt niet met een 's' *Vorsten stem*, maar in *Burgervaders taal*. Hilverdink, de acteur die Brutus speelde, heeft dit volgens de schrijver zo goed uitgedrukt in zijn houding en zijn gelaat en 'fiere hoedanigheden', dat niemand hem ooit zal kunnen evenaren.²⁰ Volgens de schrijver kan alleen een burgerregering de rechten handhaven, uitheems geweld tegengaan en een soeverein vorst in toom houden.

Bij een ander geciteerd stuk uit de opvoering waar Brutus op een meer bedaarde toon eindigt met de regel 'Geeft ons geen boeijens, Goon! laat ons veel eerder sterven' geeft de schrijver aan dat de 'kracht van het zeggen' en de 'welbespraakte tong' iedere aanwezige 'tot diepen aandacht dwong'. Bij die versregel geeft de schrijver van het *Dank-offer* in een voetnoot ook nog de volgende overwegingen mee:

Brutus had eene grondige kennis van de waarde der Vryheid. Zo laf en verachtlyk als het dan geweest is dat byna ieder Stad in Nederland, hare Rechten en Previlegien in de handen der Heerschzucht heeft overgelaten zo nodig en lofwaardig is het dat men nu meer en meer deze verblindende vliezen van de ogen werpt, en ieder s[t] ad zich op hare Rechten beroept en dezelve krachtdadig handhaaft. Loflyk is dan de

¹⁷ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783, aflevering G, p. 4.

¹⁸ *De tooneelspel-beoordelaar*, 1784, aflevering p. 33 t/m 40.

¹⁹ *Dank-offer der vryheid*, 1783, p. 4: Die Brutus, die volmaakt getrouw aan eer en plicht,/ Al 't geen een Burgerheer kan doen, steeds heeft verricht;/ Die warsch voor het bestier van trotsch gekroonde hoofde,/ De Vaderliefde, als door 't heilig Recht verdoofde:/ Die in zyn doen 't belang der Burgren spreken doet,/ In weerwil van 't hart en 't vaderlyk gemoed./ Die Brutus, (let wel op Regeerder, Overheden!)/ Die, word de reine wet der vryheid overtreden,/ Hoe sterk natuur ook werkt, geen goed, geen bloed verschoont,/ Maar in de straf zyn's Zoon zich Burgervader toont.

²⁰ Ibidem, p. 5.

tegenwoordige verbetering in den wapenhandel onder de Burgeryen, om met *Brutus* veel eerder te willen sterven, dan zich boeijens te laten slaan.²¹

Brutus wist wat ware vrijheid betekende, terwijl de burgers in Nederland hun rechten en privileges hebben afgegeven. De term 'privilegiën' is in dit tijdvak een beladen en uiterst gepolitiseerd woord. Het verwees van oudsher naar de rechtmatige claim en rechten van een bepaalde (uitverkoren) groep, zoals Montesquieu in *Over de geest van de wetten* (1748) deze term ook nog gebruikte. Het begrip onderging onder invloed van politieke ontwikkelingen een transitie. In de aanloop naar de Franse revolutie werd het de negatieve term voor een onrechtmatige claim op rechten van een onte-recht bevoordeelde groep mensen. In Nederland gebruikten de patriotten het in die betekenis in hun politieke discours tegen de Oranjes: de stadhouder had de rechten en privileges die eigenlijk bij het volk behoorden, afgenomen, door het in stand houden van een gecorrumpeerd politiek stelsel. Dat volk had daardoor het onvervreemd-bare recht om het politiek stelsel te hervormen of omver te werpen.²² Zo gebruikt de schrijver van het *Dank-offer* het ook. Daarbij past hij de betekenisvelden rondom de revolutionaire treurspeldheld Lucius Junius Brutus ondubbelzinnig toe op de actuele politieke situatie: de burgers moeten deze heerszucht bestrijden met wapenen.²³ Wanneer hij het heeft over de bewapening van de burgers en de wil om als vrij man te sterven in plaats van als slaaf te leven, roept hij ook de Caesar-moordenaar Marcus Junius Brutus in herinnering.²⁴ Uit het volgende hoofdstuk zal blijken dat deze twee Brutussen qua betekenis inderdaad op momenten door elkaar heen liepen.

De auteur besluit zijn stuk met het nogmaals bewieroken van de acteurs en geeft de stemming in de schouwburg weer: 'Wie staat niet als verstomt, verrukt, en opgetogen' bij het zien van Hilverdink en Passé? Iedereen kijkt 'met oplettende ogen' en 'aandachtig' naar de twee op het toneel.²⁵ Een aardig detail: twee dagen na deze opvoering verscheen er weer een waarschuwing op de aanplakbiljetten, voor het eerst in twintig jaar:

Een iegelyk wordt gewaarschouwt geene Insolentien of Baldadigheden te doen, het zy met Schreeuwen, Raazen, Fluiten of Schelden, zo onder het speelen, als Tusschen, en by het aankondigen der Spellen, zullende de geene zulks doende aanstonds uit den Schouwburg worden geleid.²⁶

Het is niet ondenkbaar dat het publiek zo uitzinnig had gereageerd tijdens de opvoering van dit treurspel, dat het schouwburgbestuur zich genoodzaakt zag de waarschuwingen op de aanplakbiljetten nieuw leven in te blazen.

²¹ Ibidem, p. 6-7.

²² S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, h. 4.2 en 6.

²³ De gewapende burger als ideaal was in de jaren tachtig van de achttiende eeuw weer in opmars. Het maakte al snel deel uit van het patriots programma en stond in verband met de kritiek op Willem V. Zie: S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, h. 5.

²⁴ S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, p. 71.

²⁵ *Dank-offer der vryheid*, 1783, p. 8.

²⁶ *Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg* (UBA: OTM OG 06 1002).

De ontvangst van Brutus laat zien dat het klassiek-republikeins gedachtegoed in de jaren 1780 werd verbonden aan de actuele politieke omstandigheden. We weten niet of de schrijver van het pamflet een algemeen gevoelde stemming omschrijft of dat de beschreven publieksreacties niet vooral ter retorische ondersteuning dienen. Het zal echter niet lang duren voordat een volgende discussie ontstaat over een toneeluitvoering. De reacties hierop kunnen ons meer vertellen over de heersende stemming en sfeer in de schouwburg op het moment van opvoering van politieke toneelstukken en hoe de toneelstukken op de eigen actuele politieke situatie werden betrokken.

Slechts drie maanden na de opvoering van *Brutus* is er een ander treurspel dat de gemoederen verhit en het is wederom het toneeltijdschrift *De tooneelspel-beschouwer* dat erover schrijft. Het wijdt in 1784 een van zijn afleveringen aan de opvoering op 13 december 1783 in de Amsterdamse schouwburg van het treurspel *Maria van Lalain, of, De verovering van Doornik* van Johannes Nomsz (in 1779 voor het eerst gespeeld) en houdt in de bespreking een politieke koers aan. Hoewel *Maria van Lalain* geen Romeins-republikeins treurspel is, bespreek ik het voorval hier toch omdat het laat zien hoezeer de politieke gebeurtenissen het toneel gingen bepalen.

Het toneelstuk van Nomsz gaat over Maria van Lalain die tijdens de Nederlandse Opstand, in de strijd tegen Parma, heldhaftig het belegerde Doornik verdedigt. Hoewel het treurspel vooral bekendstaat als een nationaal treurspel, waar Maria van Lalain gezien wordt als het boegbeeld van de Hollandse vrijheidstrijd, kreeg in 1783 opmerkelijk genoeg juist Parma bijval van het schouwburgpubliek. Het publiek maakte zijn instemming met de eens zo gevreesde Spaanse bloedgraaf duidelijk door middel van oorverdovend handgeklap en sterke toejuichingen. *De tooneelspel-beschouwer* concludeerde dat dit niet zozeer te maken had met de acteertalenten van de toneelspelers, als wel met de anti-stadhouderlijke inhoud van het toneelstuk. Het publiek reageerde bijvoorbeeld uitbundig op de laatste regel van onderstaande vers uitgesproken door Parma, waarin hij korte metten maakte met het stadhouderlijk huis:

'k Zal wreken op den geen' die u heeft aangepord
 Niet naar uw' konings gunst, u aangeboôn, te hooren;
 Op hem, uit wiens bedryf 's lands rampen zyn geboren;
 Op hem, wiens valsche deugd het Neêrlandsch oog verblind;
 Op hem die u, door list, aan zyn belang verbindt;
 In 't kort, op Nassaus prins, de pest van Neêrlands staten;²⁷

Normaal gesproken hadden dusdanige uitspraken uit de mond van een van Nederlands grootste vijanden niet op instemming kunnen rekenen. In het revolutietijdvak ging het echter anders. Daar werd een dergelijke aanval op de prins juist toegejuicht. De laatste regel, over de prins als de pest van Nederland, ging volgens het tijdschrift gepaard met zo'n luid handgeklap dat de volgende twee regels onverstaanbaar waren geworden. Men juichte vooral de laatste woorden toe, want:

²⁷ Geciteerd uit *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p. 2.

deze taal klonk als hemelmelody in de ooren der Amsteldammeren; zy scheenen verheugd, gelegenheid te hebben, om hunne gevoelens voor de vuist, en zonder enig gevaar, te kunnen openbaaren; en waarlyk, zo wy een' tyd beleefden, waarin het den Bestuurderen des Volks te stade gekomen ware, om te weeten hoe hunne ingezetenen dachten, omtrent het Stadhouderyke huis van *Oranje*, zouden zy, in hunne Loge gezeten, zonder zelven de geringste poging desaangaande aan te wenden, daarvan een voldoende bericht hebben kunnen ontvangen; want niet alleen het bovengemelde gezegde, maar alles wat *Parma* ten nadeele van *Oranje* zeide, werd even sterk toegejuicht; daar alles wat door *Lalain*, ten voordeele van den Prins gezegd werd, geene aanmerking scheen te verdienen.²⁸

In de schouwburg – een microsamenleving – konden de toeschouwers dus hun mening openlijk laten blijken. Zij konden daar uiting geven aan hun anti-stadhouderlijke gevoelens, ook al moesten ze daarmee instemmen met de woorden van Parma, een vijand van de Republiek. De bestuurders van het land hoefden alleen maar naar de schouwburg te gaan en over het randje van hun loge te kijken, om kennis te nemen van hoe het volk dacht over de huidige staatsinrichting. De regulerende rol van de bestuurders is daarmee gemarginaliseerd tot het toekijken en kennismaken van de mening van de burgers. Als dit citaat iets duidelijk maakt, is het wel dat het publiek een politieke actor is geworden en dat de Amsterdamse Schouwburg de samenleving in het klein representeert.

De tooneelspel-beschouwer concludeert vervolgens dat de schouwburgdirecteuren onvoorzichtig hebben gehandeld door dit stuk in 'den tegenwoordigen tydsomstandigheden' te vertonen.²⁹ De woorden van Lalain werden nog net niet uitgefloten. En dat was uitsluitend te danken aan de aanwezigheid van de soldaten.³⁰ Als het ontzag voor de soldaten niet zo groot was geweest, dan had het fluiten gemakkelijk tot spre-

²⁸ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p. 2-3.

²⁹ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p. 3-4. '[W]at van dit alles zy; 't is van de Heeren Schouwburgsbestuurders wat onvoorzichtig gehandeld, een Stuk als dat waar over wy spreken, in den tegenwoordigen tydsomstandigheden te vertoonen: [...] wy staan toe dat de aanschouwer niet oordeelkundig dacht over de woorden van *Parma*, als geene betrekking hebbende op het *ERFstadhouderlyke huis van Oranje*; ----- de Heeren Bestuurders hebben mogelyk oordeelkundiger gedacht, en dus geen kwaad gezien in het vertoonen van dit Treurspel; – want zy tog zullen hunne ooren niet eens hebben willen kittelen; ----- neen; zulks kunnen wy gelooven, schoon de geruchten ons verzekeren dat zy een Tooneelstuk van den arbeidzaame Heere HAVERKORN wel aangenomen, maar de vertooning daarvan geweerd hebben, om dat het wat sterk van de *Fransche Natie* sprak; op dien voet zou *Maria van Lalain* thans ook niet te tooneele hebben moeten verschynen: ---- wel is waar dat men dan zo veel aanmerking voor Huis van *Oranje* als voor de Kroon van *Frankryk* getoond zou hebben.'

³⁰ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p. 3: '[a]lles wat *Parma* ten nadeele van *Oranje* zeide, werd even sterk toegejuicht; daar alles wat door *Lalain*, ten voordeele van den Prins gezegd werd, geene aanmerking scheen te verdienen; schoon[e] Mejuffrouw BOUHON, de Moeder, die het gezegde karakter bekleedde, den Heer PASSÉ, wat de kunst van zeggen betreft, niets toegaf; maar de kunst, was gelyk wy zeiden, thans het voorwerp der toejuiching niet; – de *Soldaaten*! De *Soldaaten*! – die zonderlinge bewaakers van Apollo's tempel! – het barsse gelaat van die geweldigen! – de *Soldaaten* hebben mogelyk alleen verhinderd dat de bedoelde woorden van *Lalain* niet uitgeflooten zyn geworden.'

ken kunnen zijn overgegaan en het spreken 'tot iets ergers'.³¹ Tot een echte rel was het dit keer niet gekomen, maar het had gemakkelijk anders kunnen zijn, zegt *De tooneelspel-beschouwer* hiermee. Het toont aan hoe precair de zaken waren in de jaren 80 van de achttiende eeuw. Ook de toneelpers is verbaasd over de blijkbaar redelijk plotse verschuiving in de smaak van het publiek en de uitgesproken gepolitiseerde reacties die de toeschouwers geven. Nomsz overigens zal deze reactie op zijn toneelstuk waarschijnlijk hebben toegejuicht. In deze jaren was hij namelijk net van het kamp van de orangisten naar dat van de patriotten overgegaan.

Op 17 januari 1784, slechts een maand na de uitbarsting van het publiek bij *Maria van Lalain*, is het voor de derde keer raak in de Amsterdamse Schouwburg en het is weer *De tooneelspel-beschouwer* die hierover schrijft. Het is dit keer het treurspel *Claudius Civilis* dat heel wat losmaakt bij het schouwburgpubliek. De toeschouwers zijn allereerst zeer te spreken over de acteertalenten van de heer Gisser en zij laten dat met herhaaldelijk handgeklap horen. Ook Passé ontvangt een 'algemeene en ongemeene toejuiching' vooral bij het slot van het toneelstuk wanneer hij zijn Bataven als volgt aanspreekt:

ô Vrygevochten volk! zie 't eind van uwe elenden.

Bezit in vrede altoos het onwaardeerbaar goed,

Dat gy verkreegen hebt, ten koste van uw bloed.

Gy kunt de welvaart van dit vry gewest doen bloeien,

Zo ge, als onze ouderen, uw EER en PLICHT betracht,

En 't uitheemsch wanbedryf als juk en boei veracht,

Beschermt uw Vaderland en VADERLYKE WETTEN,

SCHROOMT NOOIT OM ALLES VOOR DE VRYHEID OP TE ZETTEN.

BLYFT TROUW, en denkt, 't zy ge u GEDREIGD ziet of GEVLEID:

Het wenschlykste, aardisch geluk is DE ONÄFHANGLYKHEID!³²

De Bataven zijn gewend om voor hun vrijheid te vechten, ook al kost het hun leven. Ook nu hebben zij hun land weten te redden. Zij worden opgeroepen om altijd alles op alles te zetten om het vaderland, de wetten en de vrijheid te beschermen, want boven alles is de onafhankelijkheid te waarderen. *De tooneelspel-beschouwer* schrijft dat deze sterk republikeinse verzen voor de vrijheidlievende Amsterdammer blijkbaar als een hemelmelodie in de oren klonken. Men applaudisseerde namelijk hard. Daarbij waren de toeschouwers zo in vervoering gebracht door deze woorden, dat zij dachten dat Civilis in de tegenwoordige tijdsomstandigheden direct tegen hen sprak als ware zij zijn Bataven:

³¹ *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p. 3.

³² *De tooneelspel-beschouwer* 1783-1784, aflevering Bb, p.7.

[Z]y scheenen by gedachten te stellen dat *Civilis* in onzen tyd sprak; dat hy tegen hen sprak; dat zy zyne Batavieren waren; – en wie zou dan in de plaats van den Romein komen? – wy durven niet antwoorden, bevreesd zynde van ons weder te zullen schuldig maaken aan het *stichten van oproer*; aan het verzaaken van *Deugd, Eer en Pligt*; – wy zyn beducht dat men ons weder *in een put mogt DRYVEN*, of bang maaken dat wy als *PESTEN*, *krachtdadiglyk te keer gegaan zullen worden*.³³

De tooneelspel-beschouwer vraagt zich hardop af wie toch de Romein is als de vrijheidslievende Amsterdammer de Batavier is. Zij weten het wel, maar durven het antwoord niet te geven. Het blad is al eerder beschuldigd van het stichten van oproer, waarschijnlijk na hun recensie van *Maria van Lalain*, en laat het deze keer daarom alleen bij insinuaties.³⁴

In de Franse Schouwburg in Den Haag vonden rond dezelfde tijd ook een aantal opvoeren plaats. Deze schouwburg was de thuisbasis voor de stadhouder en hij gebruikte hem voor zichzelf, zijn vrouw en zijn gevolg vanaf 1749 tot 1793 als 'hoftheater'.³⁵ Op 9 maart 1781 was er tijdens de opvoering van een toneelstuk een passage geweest waarin beledigend werd gesproken over de Engelsen. De parterre applaudiseerde waaronder een officier, waarop de hertog van Brunswijk hem aansprak en te kennen gaf:

dat gemelde daadt ongeschikt, ja onvoorsigtig was, en dat hij daarmede gantsch zijn hof niet soude maken, vermits de Prins aen het hoofd van d'Engelsche partij was. Waerop die tweede officier sijne grote verwondering en bevreemding hadde te kennen gegeven, daarbijvoegende, dat hij het laatste gesegde ongemogelijk begripen konde, te weten namelijk dat de Prins sig soude bevinden aan 't hoofd van een partij, wiens koning ons den oorlog hadde aengedaen, of voor een volk soude wesen waarmede wij in oorlog waren.³⁶

In dit citaat wordt gerefereerd aan de oorlogsverklaring van Engeland aan Nederland, die resulteerde in de Vierde Engelse Zeeoorlog (1780-1784). Directe aanleiding hier-

³³ Ibidem.

³⁴ De ophef rondom de opvoering van *Maria van Lalain* en *Claudius Civilis* zijn ook besproken in: S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, h. 4.1.

³⁵ Zie voor de Franse Schouwburg: A. Lieffering, *The French Comedy in The Hague*, 2007. Vanaf 1749 functioneerde de Franse Schouwburg als een commercieel hoftheater: 'The troupe could call itself court comedians and the entrepreneurs had to put up with interference of the Court in exchange for financial support and protection' (p. 86), maar het was een hoftheater in beperkte zin 'it served the Court and The Hague audience and received the limited protection and support of a prince with limited power' (p. 87). Ook in Den Haag ondervond de stadhouder weerstand van de patriotten waardoor hij in 1785 voor twee jaar de wijk moest nemen. Het hof bleef de Franse Schouwburg in deze periode wel steunen (p. 87). Een belangrijk deel van het publiek bestond uit een elitepubliek, logisch vanwege het grote aantal inwoners van hogere status. Zo bestond een aanzienlijk deel van het publiek uit diplomaten, notabelen, regenten en legerofficieren (zie h. 4). Onder het schouwburgpubliek waren in elk geval ook oranjegezinden te vinden. Dit blijkt uit een incident rondom het Sint Nicolaaspretjen dat zorgde voor oproer onder orangisten (zie p. 320-323).

³⁶ G.J. Hardenbroek, *Gedenkschriften van Gijsbert Jan van Hardenbroek*, deel 2, F.J.L. Krämer (ed.), 1903, p. 445.

voor was het uitlekken van een geheime overeenkomst tussen Nederland en de Engelse koloniën in Noord-Amerika, die zich in 1776 onafhankelijk hadden verklaard en waarin Nederland de Verenigde Staten van Amerika erkende. Dit zorgde voor een toenadering tussen Nederland en Frankrijk, die de onafhankelijkheidsverklaring van de Verenigde Staten ook steunden. De stadhouder zat hiermee in een lelijke spagaat: hij moest enerzijds meegaan in het nieuwe bondgenootschap tussen Nederland en Frankrijk, maar hij was van oudsher via bloedlijnen ook nauw verbonden met het Engelse koningshuis. De nauwe band van het Oranjestad met het Engelse koningshuis werd het mikpunt van pamfletten en spotprenten. In eerste instantie wees men de adviseur en voormalig voogd van de prins, Lodewijk Ernst hertog van Brunswijk-Wolffenbüttel, aan als boosdoener, later richtte men ook de pijlen op de stadhouder zelf.³⁷

Tijdens het hier beschreven oproer liet de parterre blijken anti-Engelse gevoelens te hebben. Daarnaast liet een officier, die zich onder het publiek bevond, door mee te applaudisseren zien dat hij eenzelfde sentiment was toegedaan. Dat niet alleen: toen Brunswijk – misschien uit naam van de stadhouder, maar wellicht was hij zelf ook op zijn teentjes getrapt, aangezien hij zelf ook familie was van het Engelse koningshuis – de kritische officier erop aansprak, gaf deze onomwonden te kennen achter zijn anti-Engelse statement te staan.

Bekender dan dit incident is de zogenaamde Cinna-affaire, uitvoerig beschreven door Stefan Klein in *Patriots republikanisme*, maar ook door Aldo Lieferring in *The French Comedy in the Hague 1749-1793*.³⁸ Op 30 december 1783 stond in de Franse Schouwburg het treurspel *Cinna, ou la clémence d'Auguste* van de Franse dichter Corneille op het programma. In dit treurspel werd keizer Augustus verheerlijkt: in zijn persoon was republikeinse deugd met het absolute koningschap verenigd. Corneilles stuk speelde een belangrijke rol in de legitimering van de absolute monarchie in Frankrijk. De stadhouder sloot aan bij deze specifieke betekenistoekenning van het stuk toen hij op die bewuste avond deel uitmaakte van het publiek. Bij een passage waarin de volksregering werd afgekeurd ('le pire des états c'est l'état populaire') en waarop door de freule van Heyenoort en generaal A.J. van der Duyn van Maasdam en in hun kielzog nog een aantal anderen werd geapplaudisseerd, stond de prins op uit zijn stoel en maakte hij een buiging. Hierop sloot ook de parterre zich aan bij het handgeklap. De prinses raakte echter verbolgen over het onvoorzichtige handelen van de stadhouder en reageerde stuurs toen de prins haar iets in het oor wilde fluisteren.³⁹

37 J. Rosendaal, *De Nederlandse Revolutie*, 2005, p. 19-21.

38 S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 137-138. Zie ook: A. Lieferring, *The French Comedy in The Hague*, 2007, p. 320-322. Daarin ook nog een beschrijving van een incident rondom het 'Sint Nicolaaspretjen' en een opvoering van een stuk genaamd *Le Petit Cabaret* van de Haagse dansmeester Hadoux. De stadhouder werd hierbij verantwoordelijk gehouden voor een oproer onder Orangisten.

39 G.J. Hardenbroek, *Gedenkschriften van Gijsbert Jan van Hardenbroek*, deel 5, F.J.L. Krämer (ed.), 1917, p. 72 en 75; H.T. Colenbrander, *De Patriottentijd*, 1897, deel 1, p. 407 (voetnoot); S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 137-138; A. Lieferring, *The French Comedy in The Hague*, 2007, p. 322-323.

Deze voorvallen tonen aan wat voor commotie er kon ontstaan in de schouwburgen van de Republiek tijdens de opvoering van politiek gevoelige toneelstukken en welke rol de nationale pers speelde in de weerslag van deze gebeurtenissen en in de verdere opiniebepaling. De Cinna-affaire bijvoorbeeld werd besproken in de patriotse bladen *De politieke kruyer* en in *De post van den Neder-Rhyn*.⁴⁰ De voorvallen in de Amsterdamse Schouwburg zijn ons bekend via *De tooneelspel-beschouwer*.

Het Amsterdams schouwburgbestuur kon de heftige publieksreacties waarschijnlijk niet altijd voorzien. Opvoeringen van het treurspel *Claudius Civilis* hadden eerder geen problemen gegeven. De première was in 1779, in 1780 stond het twee keer op de planken en daarna op 8 december 1781. De verwijzingen naar vrijheid en vaderland pasten toen wellicht nog prima binnen de dan heersende vaderlandscultus: *Civilis* als stamvader van het zichzelf als vrije Nederlanders beschouwende volk. Het werkte zelfbevestigend. In 1784 was het politieke discours blijkbaar veranderd. De demonstratie van de republikeinse, onafhankelijke en zelfbesturende *Civilis* wakkerde op dat moment juist gevoelens van onvrijheid in plaats van vrijheid aan. *Civilis* werd nu het voorbeeld van een verloren (republikeinse) identiteit: van wat niet meer was en wat weer terug moest komen, in plaats van een bestendiging van die identiteit. De tijden waren veranderd: dit waren de jaren waarin het pamflet *Aan het volk van Nederland* van Joan Derk van der Capellen tot den Pol furore maakte, waarin de stadhouder onder zwaar vuur lag vanwege de rampzalig verlopende Engelse oorlog (1780-1784) en waarin Amerika een lichtend voorbeeld werd van een onafhankelijke natie. In deze tijdsomstandigheden kon de opvoering van *Claudius Civilis* er ineens voor zorgen dat het publiek door middel van zijn gedrag (klappen, joelen) een betekenistoekenning gaf aan dit treurspel, die noch de schrijver noch de schouwburgbestuurders had voorzien. Hoewel *De tooneelspel-beschouwer* het de schouwburgbestuurders wel aanrekent dat zij bijvoorbeeld het treurspel *Maria van Lalain* lieten opvoeren: zij hadden eigenlijk beter moeten weten. Iets soortgelijks gebeurde bij de opvoering van *Brutus*. Het stond in 1783 al enkele decennia op het repertoire, maar riep toen pas sterke reacties op bij de toeschouwers.

6.3 Politieke censuur

De opkomst van het theaterpubliek als politieke actor noodzaakte het schouwburgbestuur om nog meer rekening te houden met de voorkeuren van de toeschouwers als het ging om het te spelen repertoire. Dat kon ook aangezien het bestuur sinds 1774 geen rekenschap meer aan de Godshuizen hoefde af te leggen. In theorie konden nu alleen nog maar de burgemeesters een voorstelling tegenhouden.

Traditioneel paste het bestuur, wanneer er een vermoeden was dat een bepaald toneelstuk vanwege de (politieke) inhoud tot ongeregeldeheden zou kunnen leiden,

⁴⁰ *De politieke kruyer*, 1782-1787, deel III, nr. 111, p. 1611-1615; [P. 't Hoen], *De post van den Neder-Rhyn*, 1781-1798, deel V, nr. 215, p. 529-530.

zelfcensuur toe. Nog in 1773 stelde de commissie die na het afbranden van de oude schouwburg in 1772 moest onderzoeken of een nieuwe schouwburg wenselijk was, dat een schouwburg nuttig en nodig was, maar dat er wel censuur op de toneelstukken moest worden uitgevoerd.⁴¹ Daarbij dacht de commissie waarschijnlijk aan het convenant uit 1677 waarmee godsdienstig en politiek-kritisch repertoire van het toneel werden geweerd.

Het is echter maar de vraag in hoeverre de schouwburgbestuurders het convenant in de jaren 1780 nog ter harte namen. De commotie naar aanleiding van de opvoeringen van *Brutus*, *Claudius Civilis* en *Maria van Lalain* leidden er namelijk niet toe dat de bestuurders dit soort treurspelen van het toneel weerden. Waren de bestuurders ook gegrepen door het patriotse sentiment dat zich in Amsterdam snel verspreidde?⁴² Met het programmeren van toneelstukken die als anti-stadhouderlijk geïnterpreteerd konden worden, ging het schouwburgbestuur in feite in tegen de zelfopgelegde censuur en voerde het een politiek programma waarin het publiek als politieke actor werd erkend. Tijdgenoten signaleerden dit ook. Zoals eerder beschreven, verbaasde de schrijver van *De tooneelspel-beschouwer* zich over het ten tonele brengen van *Maria van Lalain*, omdat de directie toch had kunnen weten wat voor effect dit in de huidige tijdsomstandigheden kon hebben op het publiek. Dat het bestuur dit treurspel en Romeins-republikeinse treurspelen, zoals *Brutus*, toch geregeld op het programma zette tot 1787, onderstreept het idee dat de schouwburg in deze periode een politiek strijdtoneel werd.

In deze politieke arena gebruikt het bestuur censuur om politiek onwelgevallige meningen van het toneel te weren. Zo blijkt uit een passage uit *De tooneelspel-beschouwer* dat de schouwburgbestuurders een toneelstuk van Haverkorn afkeurden vanwege de kritiek erin op de Franse natie:

neen; zulks kunnen wy gelooven, schoon de geruchten ons verzekeren dat zy een Tooneelstuk van den arbeidzaame Heere HAVERKORN wel aangenomen, maar de vertooning daarvan geweerd hebben, om dat het wat sterk van de *Fransche Natie* sprak⁴³

De tooneelspel-beschouwer heeft het hier over het treurspel *De aanslag op Antwerpen*. Dit treurspel gaat over de Franse furie, de aanslag op Antwerpen in 1583 door de hertog van Anjou waarbij tientallen doden vielen. In het stuk wordt de stadhouder als een bewonderenswaardige figuur beschreven.⁴⁴ In 1781 stond het op het repertoire, maar nog voordat het tot een opvoering kwam, werd het stuk van het toneel gehaald. Volgens *De tooneelspel-beschouwer* gebeurde dit omdat het afkeurend over de Franse natie sprak.⁴⁵ Binnen de politieke driehoeksverhouding Nederland-Enge-

41 N. Sluijter-Seijffert, 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 22.

42 S. Klein, *Patriots republikenisme*, 1995, p. 149-150.

43 *De tooneelspel-beschouwer*, 1783-1784, aflevering V, p.3-4.

44 C. Bordewijk e.a., *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng!*, 2005, p. 97.

45 J. Hilman, *Ons tooneel*, 1879, p. 180 en 204.

land-Frankrijk kan dit dan als een anti-stadhouderlijk besluit van het schouwburgbestuur worden opgevat. De stadhouder steunde immers de Engelsen die anti-Frans waren. Het in hun ogen anti-Franse treurspel zou dan te zeer voor de stadhouder hebben gesproken.⁴⁶ De censuur ondersteunde daarmee dus een politiek-republikeinse programmavoering.⁴⁷

Nadat het stadhouderlijk regime was hersteld, klapte de programmering om en daarmee ook de censuur. De Romeins-republikeinse treurspelen verdwenen van het repertoire, maar voor Haverkorn betekende dit niet dat zijn toneelstuk, *De aanslag op Antwerpen*, nu wél gespeeld werd. Het was te besmet geraakt waarschijnlijk. Volgens F. van der Goes, die in 1890 het artikel 'Van den verbranden Schouwburg' publiceerde in *De Nieuwe Gids*, onderging dit treurspel in 1794 nogmaals hetzelfde lot: het zou op 3 februari worden opgevoerd, maar ook nu werd het verboden.⁴⁸ Van der Goes schrijft dat hij dit heeft gelezen in de grotendeels verbrande notulen van de regenten van dat jaar, die helaas niet zijn overgeleverd.⁴⁹ Gelukkig citeert hij de tekst in zijn artikel. Hieruit blijkt dat het dit keer op last van de burgemeesters werd verboden; zij vreesden voor 'onaangenaamheden.' Zij ontboden twee gecommiteerden op het stadhuis en gaven hun te kennen 'dat de vertooning van dit stuk geen voortgang zou hebben en de aangeplakte Billetten moesten worden afgehaald, daar tevens bijvoegende, dat zij H^{en} Burgem.^{ren} wel is waar van ter zijde geïnformeerd waaren dat in het voornoemde stuk eenige passages waaren verandert, edog dat het geleezen wierd volgens de gedrukte Exemplaren, en dat door het applaudisseeren van eenigen en het siffleeren van anderen mogelijk eenige onaangenaamheden zouden kunnen voorvallen, waardoor fatsoenlijke Lieden zouden worden terug gehouden in den Schouwburg te koomen.'⁵⁰ Haverkorn paste de volgende passages aan: de zin 'De fransche krijgsmacht is vrijpostig' veranderde hij in 'De meeste krijgsmacht is vrijpostig' en de zinnen 'hoe trouw Oranje, door hooger hand bestierd, dit volk van 't Spaansche juk grootmoedig heeft bevrijd' en 'De naam der Franschen is veracht bij 't algemeen' verwijderde hij.⁵¹

Ondanks deze aanpassingen, wilde men het niet laten opvoeren, omdat de schouwburgbezoekers de onveranderde versie in druk lazen. Het was namelijk niet ongebruikelijk om de uitgave van een treurspel in druk mee te nemen naar de schouwburg en mee te lezen tijdens de opvoering (zie afb. 41). Dit kon er goed toe leiden dat be-

46 K. Groot, *Willem Haverkorn en de Amsterdamse Schouwburg*, 2017, p. 70.

47 Het is echter ook niet ondenkbaar dat het bestuur het verbood, omdat het religieuze gevoeligheden tussen protestanten en katholieken kon oprakelen: Haverkorn zelf hintte hier in elk geval op door in zijn voorwoord uitgebreid in te gaan op de keuzes die hij maakte en de onpartijdigheid die hij handhaafde in het treurspel. Zie: K. Groot, *Willem Haverkorn en de Amsterdamse Schouwburg*, 2017, p. 65-66.

48 Ben Albach dateert het op 8 februari 1794: B. Albach, *Helden, draken en comedianten*, p. 41.

49 Tijdens een brand in de schouwburg in 1890 zijn de notulen van de schouwburg ernstig beschadigd geraakt. De notulen die gered zijn, zijn op microfilm te bekijken op het Stadsarchief Amsterdam. Sommige notulen zijn echter zo verbrand, dat ze nauwelijks leesbaar zijn.

50 F. van der Goes, 'Van den verbranden Schouwburg', in: *De Nieuwe Gids* 5 (1890), p. 129-161, p. 150-151.

51 K. Groot, *Willem Haverkorn en de Amsterdamse Schouwburg*, 2017, p. 71-72.



Afb. 41 Detail uit decorprent *De kerker*. Vervaardigers: C. Brouwer (sculpsit), J. Bulthuis (delin). Uitgever: J.W. Smit, met privilege. Amsterdam 1794.

paalde passages ongewild extra benadrukt werden. De regenten van de schouwburg vreesden ervoor dat de pro-stadhouderlijke passages, hoewel verwijderd, nog steeds tot oproer en woede konden leiden bij het publiek. Voorzichtigheid was geboden in dit tijdvak van stadhouderlijk herstel.

In 1795 – net nadat de Fransen Nederland waren binnengetrokken – plaatste het bestuur het echter meteen weer op het programma. Een aantal bezorgde Amsterdamse en toneellievende burgers zagen de opvoering van dit treurspel echter als een bewijs van ‘de onberadenheid of kwaadwilligheid der tegenwoordige Bestuurderen.’ Na de opvoering is het ‘verboden meer te spelen.’⁵² De opvoering van *De aanslag van Antwerpen* bleef een heikele kwestie voor de schouwburgregenten.

Overigens is het treurspel tijdens het stadhouderlijk herstel wel ten tonele gebracht net buiten Amsterdam: in 1792 vonden er twee voorstellingen plaats in Bannebuiksloot, net buiten de stadsgrens van Amsterdam.⁵³ Wat erop kan duiden dat de Amsterdamse Schouwburg, omdat het een nationale speler was, gedwongen was een voorzichtige koers te varen: het stond te veel in de kijker.

Ook de patriotse toneelschrijver Pieter Pijpers (over hem later meer) werd aan censuur onderworpen bij zijn treurspel *Adelaïde van Hongarije*. Frank van der Goes geeft in ‘Van den verbranden Schouwburg’ aan dat in de notulen van de schouwburg (hoogstwaarschijnlijk in 1793) is te lezen dat de schouwburgbestuurders het treurspel pas aan wilden nemen nadat er wijzigingen in waren doorgevoerd. Ook hier citeert hij de notulen zoals hij ze destijds onder ogen heeft gehad en die niet meer zijn overgeleverd. Pijpers gaf in een brief aan het schouwburgbestuur aan dat in zijn treurspel ‘niet alleen niets, hetgeen in de tegenwoordige conjunctures van tijden en omstandigheden, der vertooning zwaarigheid zou kunnen verwekken, in overgebleven is, so als mogelijk in mijn vorig manuscript plaats zou kunnen gehad hebben; maar dat hetzelfde kon aangemerkt worden als hevig bestrijdende de brein- en brei-

⁵² *Gelijkheid, vrijheid, broederschap. Adres van eenige burgers der stad Amsterdam, aan de provisonieele municipaliteit omtrend de Nationaale Schouwburg*, 1795, p. 7. Een dag later duikt in de notulen van de Amsterdamse Schouwburg op dat omdat ‘het vertoone van het Treurspel het beleg van Antwerpen aan eenige bedenkelijkheden onderworpen zijnde [...] de Marie dezer stad door de Municipaliteit dezer stad gelast, de vertoning van [...] Treurspel provisonieel te doen suspenderen.’ Zie: *Notulen van de Amsterdamse Schouwburg*, 17 februari 1795.

⁵³ K. Groot, *Willem Haverkorn en de Amsterdamse Schouwburg*, 2017, p. 71-72.

dellooze leer der regeeringloosheid, als onbestaanbaar met het wezenlijk heil en geluk van het menschelijk geslacht ...'⁵⁴ Zijn reputatie als patriot was genoegzaam bekend, waardoor de bestuurders bij het programmeren van dit treurspel binnen de tijdsomstandigheden (het herstelde Oranje-regime) het risico toch niet aandurfd. Volgens de repertoiregegevens van de Amsterdamse Schouwburg is het tot in elk geval 1811 inderdaad niet meer tot een voorstelling van dit treurspel gekomen.

Hoewel de schouwburgbestuurders heel wat vrijheid hadden in hun repertoirekeuze en hiervan ook gebruikmaakten in het revolutietijdvak, geeft het verbod op *De aanslag van Antwerpen* aan dat het stadsbestuur zich wel degelijk mengde in wat er op de planken van de Schouwburg verscheen. Het deed dit op momenten waarop het dit noodzakelijk achtte, in het geval van *De aanslag van Antwerpen* tijdens het herstel van het stadhouderlijk regime tussen 1787-1794. Of de burgemeesters met deze behoedzaamheid uit eigen beweging gewoon voorzichtig waren vanwege de tijdsomstandigheden is onduidelijk. Na 1795 kunnen de schouwburgbestuurders in elk geval weer ongehinderd verder gaan met hun sterk patriots gekleurde repertoirebeleid. In deze tijd verschijnen onder andere de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Brutus, Cajus Gracchus en Nero (zie hoofdstuk 4) weer op het toneel.

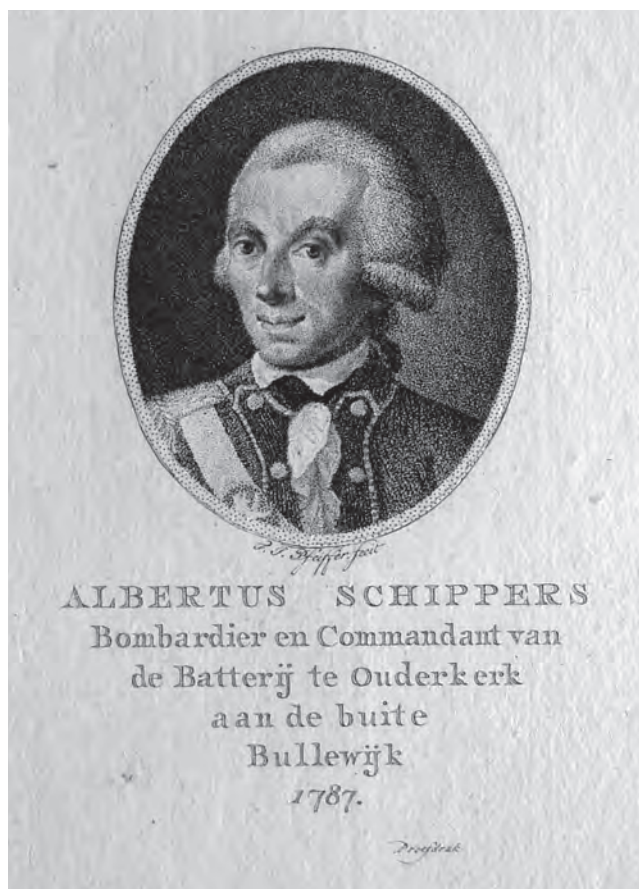
6.4 Politieke incidenten rondom toneelspelers

Binnen de muren van de schouwburg kon niet alleen het publiek politieke reacties geven, ook de toneelspelers roerden zich en wel voor de ogen van de toeschouwers op het podium. Een bekend incident op het toneel is dat rondom Albert Schippers (zie afb. 42). Deze patriotse toneelacteur en militair was van 1774 tot 1786 en in elk geval in 1789 acteur bij de Amsterdamse Schouwburg. Hier bracht hij met name komieke rollen met verve ten tonele. Zijn toneelcarrière en politiek-militaire carrière volgden elkaar in de late jaren tachtig in een rap tempo op. In 1786 verliet hij het toneel om zijn patriotse sentimenten uit te kunnen dragen: hij werd kapitein bij de burgerartillerie. Kort daarop – toen het Oranjeregime met de hulp van Pruisen zijn macht had hersteld – keerde hij terug op het toneel, zij het tijdelijk. Een dispuut rondom het verplicht dragen van de oranje kokarde op het toneel in september 1789 betekende uiteindelijk zijn vertrek.⁵⁵

Op zaterdag 15 december 1787, enkele maanden na de inval van Pruisen en de val van Amsterdam, stond op de plek waar normaal gesproken de aanplakbiljetten voor de toneelvoorstellingen hingen de volgende waarschuwing: 'Waarschuwing uit naam van de Groot Edele Achttb. Heeren Burgemeesteren, dat het dragen van Oranje op het Tooneel, in alle gevallen, om de rust te helpen bewaren moest in agt genomen

⁵⁴ F. van der Goes, 'Van den verbranden Schouwburg', in: *De Nieuwe Gids* 5 (1890), p. 129-161, p. 150.

⁵⁵ J.M. Coffeng, *Lexicon van Nederlandse tonelisten*, 1965, p.173-174; J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772, 1920*, p. 237.



Afb. 42 Portret van Albertus Schippers. Vervaardiger: F.J. Pfeiffer (fecit).

worden, en dat geen tweespalt of Kabaalmaking moest plaats hebben.⁵⁶ Sinds het Oranjeregime was hersteld, diende men in de schouwburg de bevestiging daarvan zichtbaar uit te dragen met de symbolische oranje kokarde. Het lijkt erop dat bepaalde toneelspelers dit gebod negeerden en dat dit tot oproer leidde onder het publiek en/of de toneelspelers.

Een verdere maatregel om anti-orangistisch sentiment tegen te gaan, staat op 22 september 1788, enkele weken na een bezoek van de prins, in de 'Catalogus der Tooneelstukken' vermeld. De burgemeesters verplichtten alle medewerkers van de schouwburg een eed op de constitutie af te leggen:

⁵⁶ Zie de opmerking bij 15 december 1787 in de 'Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden'. Sterck schrijft foutief dat op 15 december 1787 het oranjedragen in zangspel en ballet officieel verboden wordt. Zie: J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 250. Albach refereert ook aan deze waarschuwing in: B. Albach, *Helden, draken en comedianten*, 1956, p. 38.

Zijn in de Schouwburg gecompareerd alle de Acteurs en Actrices, Danseurs en Danseusses benevens alle personen die aan den Schouwburg annex zijn en volgens order van Burgemeesteren den Eed op de Constitutie in handen van Gecommitteerden (als daartoe gequalificeerd) af te leggen hetgeen dan ook door allen gedaan is.⁵⁷

Deze waarschuwingen duiden erop dat het dragen van oranje op het toneel (nog) geen vanzelfsprekendheid was en dat het bovendien gepaard ging met de nodige tumult onder toneelspelers. Dat een acteur in al zijn weerbarstigheid openlijk de aanstichter van enige opschudding kon zijn, bleek ruim een jaar na de hierboven genoemde eed op de constitutie.

Op 10 september 1789 speelt Schippers de soldaat in het kluchtige blijspel *De soldaat door dwang*.⁵⁸ Ook hij is – net als alle andere acteurs en actrices – verplicht de oranje kokarde te dragen. Op deze dag weigert hij dit echter. Het is niet duidelijk waarom hij juist op die dag weigert de oranje kokarde te dragen en het is ook onbekend of hij voor dit incident wél op het toneel was verschenen met de oranje kokarde of die al eerder had geweigerd. Feit is dat hij op deze betreffende dag weigert. Een ruzie met schouwburgdirecteur Beaumont is het gevolg en Schippers verlaat daarop het toneel.⁵⁹ Pas jaren later, in 1812, verschijnt hij nog enkele keren op het toneel.⁶⁰

Zes jaar na het incident met de oranje kokarde zijn de kansen gekeerd: de stadhouder is verjaagd en het anti-orangistisch geluid is weer volop te horen, ook in de schouwburg. Er volgt een incident in de lijn van Schippers en de kokarde. Op woensdag 4 maart 1795 zou in Amsterdam de vrijheidsboom worden geplant. Ter ere van deze feestelijke gebeurtenis stond in de Amsterdamse Schouwburg het treurspel *Willem Tell, grondlegger der Zwitscherse vrijheid* van Lemierre op het programma. In dit treurspel beijvert Willem Tell zich voor de Zwitserse vrijheid en schakelt de wrede landvoogd Gessler uit, een duidelijke verwijzing naar de jongste gebeurtenissen in de Republiek waarbij Willem V de wijk moest nemen. Bij de rollenverdeling was er een probleem. Volgens een aantekening in *Ons Toneel* uit 1879 van Johs. Hilman was de

⁵⁷ 'Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden,' 22 september 1788.

⁵⁸ Voor de repertoiregegevens en opmerkingen over genrebenaming van *De soldaat door dwang* tot 1772, zie: A. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, 2001, p. 239. In 1769 werd als genrebenaming nog opera bouffon gebruikt. In de gedrukte uitgave van 1779 is dit veranderd in kluchtige opera. En nog later (in 1782) wordt op de titelpagina 'kluchtig blyspel, verrykt met zang' vermeld.

⁵⁹ In de 'Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden' staat de volgende opmerking bij *De soldaat door dwang* opgevoerd op 10 september 1789: 'B. Schippers speelde voor de soldaat – weigerde de Oranje Cocarde op te zetten, kreeg daarom met gecommiteerde Beaumont dispuut en bedankte.' Sterck schrijft foutief dat dit incident plaatsvond in 1781. Zie: J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 250. Ook Ben Albach heeft de datum fout. Volgens hem ging het om 10 september 1788. In: B. Albach, *Helden, draken en comedianten*, 1956, p. 38-39.

⁶⁰ In 1813 wordt Schippers wederom Kapitein bij de artillerie, onder geheel andere politieke omstandigheden dan vijfentwintig jaar eerder. Zie: J.M. Coffeng, *Lexicon van Nederlandse tonelisten*, 1965, p.173-174; J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 237 en p. 250.

gedeeld. Hij werd echter vervangen door Van Dinsen die de rol van Ulrich Melchtal daarmee moest laten gaan. En hij werd op zijn beurt vervangen door Croese.

Of Hilman zich heeft vergist in de datum of dat er toevallig een vergelijkbare rolverschuiving heeft plaatsgevonden rondom de opvoering van dit treurspel op een later moment, is niet duidelijk.⁶⁴ Er zijn meerdere mogelijkheden. In combinatie met de informatie die via Hillman bekend is (Croese en Bingley weigerden), is de meest plausibele verklaring dat er niet op één maar op twee momenten problemen ontstonden bij de rolverdeling van dit treurspel, omdat een aantal toneelspelers weigerde de rol van wrede tiran te spelen.⁶⁵

6.5 Politiek actieve schouwburgcommissarissen

Toen het Uitvoerend Bewind de Amsterdamse Stadsschouwburg in 1798 tot staatsinstelling maakte, werd het oppertoezicht aan de Agent van Nationale Opvoeding toebedeeld en werden W.F. Taalman Kip, Rijklof Cornelis van Goens, H. Ogelwight en Samuel Wiselius benoemd tot schouwburgcommissarissen. Van deze vier schouwburgbestuurders waren er twee politiek actief. Samuel Iperuszoon Wiselius (1769-1845) was politiek gezien wat prominenter aanwezig (zie afb. 44). Hij vormde sinds 2 januari 1795 samen met zes anderen het Comité Revolutionair dat als doel had de omwenteling in goede banen te leiden. Zij moesten een goede manier vinden om de zittende regeringsleden af te zetten en een volksvertegenwoordiging in te voeren, zonder dat de stad regeringloos zou worden. Daarbij was het ook hun taak om contact te houden met de andere revolutionaire clubs in het land. Op 19 januari zette het Comité de regerende magistraat af. Wiselius sloot zich vervolgens aan bij de Vergadering van Provisionele Representanten die tussen januari en juni 1795 verantwoordelijk was voor het bestuur van Amsterdam. Daarbij nam hij deel aan het, binnen het Comité Revolutionair vallende, Comité van Waakzaamheid.⁶⁶ Van juni 1795 tot april 1796 was hij lid van de Raad van Amsterdam.⁶⁷ Vanaf 1798 was zijn politieke rol grotendeels uitgespeeld: hij wilde geen steun verlenen aan de staatsgreep van 22 januari 1798. Daarna legde hij zich steeds meer toe op het schrijven van toneelstukken.⁶⁸

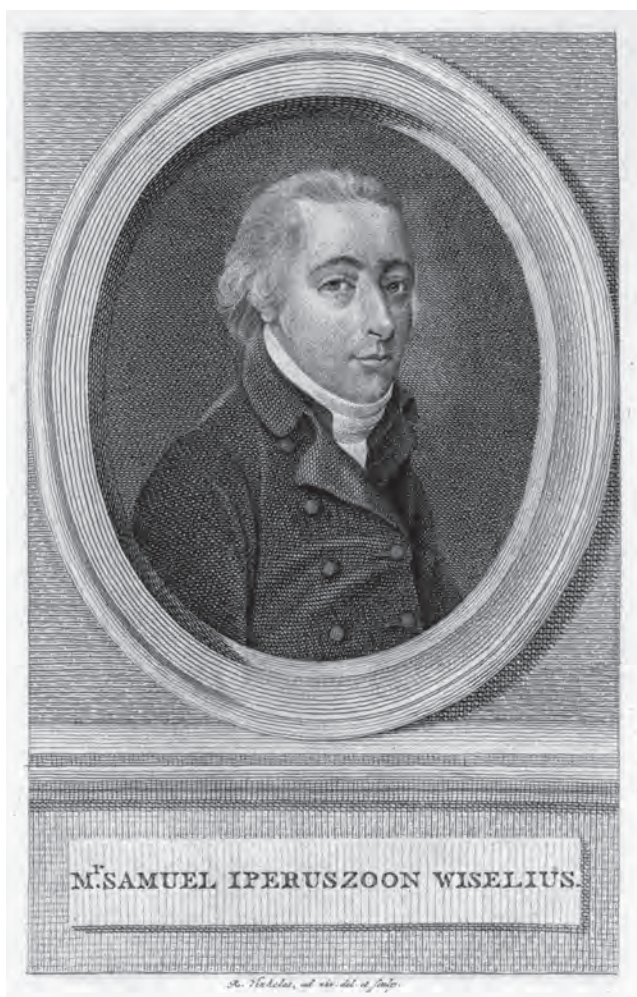
⁶⁴ Het bezettingsboekje van 1794/1795 is niet overgeleverd.

⁶⁵ Bij de voorstelling op 4 maart 1795 weigerde Croese (daarvan is geen bewijs, omdat de bezettingsboekjes van deze datum niet zijn overgeleverd) en bij de voorstelling van 19 november 1795 weigerde Bingley. Het is jammer dat Hilman de bron waaruit hij opmaakte dat Croese geweigerd had, nergens heeft genoemd en niet citeert. De notulen van de regenten zouden hier uitsluitsel kunnen bieden, maar helaas zijn die voor de jaren 1785-1795 verloren gegaan. De opmerking van Hilman dat Bingley deze rol ook weigerde, lijkt plausibel, zij het dat dit waarschijnlijk over de opvoering van Willem Tell op een later moment ging.

⁶⁶ Joh. C. Breen, 'De regeering van Amsterdam gedurende den Franschen tijd', in: *Twaalfde jaarboek van het genootschap Amstelodamum*, 1914, p. 5-6, 15, 18.

⁶⁷ Ibidem, p. 113 (Chronologische lijst van leden van den raad van Amsterdam).

⁶⁸ Zie voor meer informatie de biografie over Samuel Wiselius geschreven door zijn schoonzoon: P. van Limburg Brouwer, *Het leven van mr. Samuel Iperusz. Wiselius*, 1846; H.A. Ett, 'Vergeten schrijvers', in: *Apollo: maandschrift voor literatuur en beeldende kunsten* 3 (1948), p. 467-480.



Afb. 44 *Portret van Samuel Iperussoon Wiselius*. Vervaardiger: Reinier Vinkeles. Datering: 1785-1796.

W.F. Taalman Kip had een bescheiden politieke rol. Hij zat in 1795 in de door het Comité Revolutionair opgerichte Comité van Expeditie, een onderdeel van het Comité Militair. De leden van dit comité behandelden alle lopende zaken met betrekking tot de Franse troepen.⁶⁹

Toen in het jaar 1800 de schouwburg, die sinds 1798 dienstdeed als Nationale Schouwburg, weer als stadsschouwburg aan de stad werd teruggegeven, wisselde het bestuur. Ambrosius Justus Zubli werd aangesteld samen met enkele bestuurders uit de oude doos: J. Weddik en Adolf Tack.⁷⁰ Vooral de aanstelling van de eerstgenoemde was opvallend. Zubli was een bekend politicus: hij was in de periode 1796-1799 lid

⁶⁹ Joh. C. Breen, 'De regeering van Amsterdam gedurende den Franschen tijd,' in: *Twaalfde jaarboek van het genootschap Amstelodamum*, 1914, p. 18.

⁷⁰ J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, 1920, p. 228.

van de Eerste Nationale Vergadering en lid van de Tweede Kamer Vertegenwoordigend Lichaam (1798-1801). Hij was hiervan ook voorzitter van 31 december 1798 tot 13 januari 1799 en vanaf 1800 dus ook bestuurslid bij de Amsterdamse Schouwburg.

In de korte periode tussen 1795-1803 waren er dus drie schouwburgbestuurders die op politiek gebied geen onbeduidende rol hadden. Ook toen de Amsterdamse Schouwburg in 1800 weer stadsschouwburg werd, bleef er een connectie bestaan tussen het toneel en de nationale politiek door een politicus in het schouwburgbestuur te benoemen. Dit paste bij het beleid van de Bataafse Republiek om het toneel te gebruiken bij de opvoeding van het volk. Er is geen andere tijdspanne in de achttiende eeuw waar de schouwburg zo expliciet verbonden was met het politieke bestuur als deze.

6.6 (Toneel)schrijvende leden van de Nationale Vergadering

Zubli was niet alleen lid van de Nationale Vergadering tussen 1796-1799 en schouwburgbestuurder vanaf 1800, hij was daarnaast ook toneeldichter. Hij vertaalde Shakespeares toneelstuk *Hamlet* dat in november 1786 drie keer te zien was in de Amsterdamse Schouwburg en waarvan een tweede druk verscheen in 1790.⁷¹ In hetzelfde jaar als de tweede druk vertaalde hij het toneelspel *De edelmoedige dragonder* van Antoine Jean Dumaniant (pseudoniem voor Antoine Jean Bourlin) uit het Frans.⁷² Na de Bataafse revolutie in 1795 was Zubli's pen vooral politiek gemotiveerd: in 1797 verscheen bij de patriotse uitgever Pieter Uylenbroek *Ambrosius Justus Zubli, lid der Nationale Vergadering, representerende het volk van Nederland, aan alle Rechters en Gerechtshoven, aan alle inwoners van Nederland, aan de Waereld!* In dit blad verdedigt Zubli zijn naam en eer tegen een 'naamloozen lasteraar' die hem heeft zwartgemaakt in 'eene der heillooste lasterschriften' waarin deze 'zoons des verderfs' de 'eere van zo vele aanzienelyke en by my voor deugdzaam erkende leden der Nationale Vergadering' aantastte en hem 'als een der verfoeijelykste leden der menschelyke maatschappij' afschilderde. Zubli was blijkbaar uitgescholden voor 'Draaijer, meer Oranjegezind dan Patriot', wat hij heel relativerend wegzette als 'tituls, welke thans schynen aan de orde van den dag te zyn, en waarmede men al licht bestempeld wordt, zo ras men zynen met hem in politieke denkwyze verschillenden medeburger niet te vuur en te zwaard vervolgen wil'. Hij stelt de burger van Nederland gerust:

men behoeft u niet op te zetten om my uit het bestuur te rukken, of my daaruit in 't vervolg te bannen! Gave God dat het oogenblik van myn ontslag reeds daar ware! en de ondervinding heeft my geleeraard, dat niemant gelukkiger is dan een ambtelooz

⁷¹ A.J. Zubli, *Aan de verdienstelijke acteurs en actrices, die het treurspel Hamlet verwonderlyk fraai hebben uitgevoerd, op den 6den, 7den en 11den van slachmaand, des jaars 1786, op den Schouwburg te Amsterdam*, 1786.

⁷² A.J. Zubli, *De edelmoedige dragonder, tooneelspel*, 1790.

burger.⁷³ Dus bekommert u niet over my, voor de toekomst. Ik wensch dat gy altoos brave bestierers zult hebben, die, even zo min als ik, zullen trachten u immer te brengen onder eenig slaafsch juk noch van Oranje, noch van uwe eigen medeburgers: mannen, voor wie de heilige spreuke van Vryheid, Gelykheid en Broederschap geen ydele klanken zullen zyn, maar door hen, met sprekende daden zullen beschermd, en uitgeoefend worden.⁷⁴

In 1798 verschijnt het voorlopig laatste geschrift van Zubli's hand, eveneens bij Pieter Uylenbroek: *Lierzang aan het Bataafsche volk, by den aanvang des jaars 1798*. Hierin schetst Zubli eerst een gitzwart beeld van de huidige stand van het vaderland, om daarna deugdzaame voorbeelden te noemen. Beginnend met de Romeinse oudheid gaat Zubli de vaderlandse helden langs: Cato, Barneveld, de gebroeders de Wit, Hugo de Groot, De Ruiter. Zij vertegenwoordigen de ware deugd, maar het volk is zijn voorgeslacht onwaardig. Zubli beschrijft een mogelijk toekomstbeeld: een waarin het volk op dezelfde voet verder gaat, waarin het God vergeet. Hij hoopt dat de ontfermende God de Nederlanders behoedt voor dat lot, zodat zij 'noch dit jaar het lied der vrede zingen,' want dan 'juigchen wy, gelyk weleer'.⁷⁵ Als zijn politieke carrière ten einde loopt, pakt Zubli de dichterlijke pen weer op, waarbij hij na 1810 weer duidelijk politiek geëngageerd is.⁷⁶

Een ander schrijvend lid van de Nationale Vergadering is Pieter Vreede (1750-1837), een bekende patriot (zie afb. 45). Hij schreef in 1782 onder andere het bekende pamflet *De orangeboomen* onder pseudoniem Frank de Vrij en was in 1785 betrokken bij het schrijven van het *Leids ontwerp*: een van de belangrijkste pogingen van de patriotten om het patriotse hervormingsprogramma samen te vatten. Na de inval van de Pruisen in 1787 vluchtte hij eerst naar Antwerpen en hij vestigde zich daarna in Tilburg. Hij was lid van het Comité Revolutionair van Brabant en lid van de Eerste Nationale Vergadering en de Tweede Nationale Vergadering. De republikeinse staatsgreep in januari 1798 werd door hem gesteund en hij nam hierna zitting als lid in de Constituerende Vergadering.⁷⁷ Vreede had een roerig politiek leven en na de

⁷³ Tussen 1787-1795 werd Zubli vanwege zijn patriotse gezindheid uit Amsterdam verbannen. Hij was in die periode ambteloos en hield zich bezig met het schrijven van gedichten en toneelstukken.

⁷⁴ A.J. Zubli, *Ambrosius Justus Zubli, lid der Nationale Vergadering, representerende het volk van Nederland, aan alle Rechters en Gerechtshoven, aan alle inwoners van Nederland, aan de Waereld!*, 1797.

⁷⁵ Ibidem, laatste pagina.

⁷⁶ In 1802 komt *Gesner, of Het Zwitsersch huisgezin* uit in druk, in 1807 een lierzang op de Leidense burgerij vanwege een ramp door het ontploffen van een met kruid beladen schip, in 1810 het *Dichttafereel van den winter, storm en overstromingen, van den jare 1809*. In datzelfde jaar verwelkomt Zubli Lodewijk Napoleon in *Bij de wederkomst van Lodewijk Napoleon, koning van Holland, uit Parijs, in den jaar 1810* als de nieuwe vorst van Nederland. Vijf jaar daarna bezingt hij de politieke ontwikkelingen met een triomfzang 'op de overwinning van de Nederlanders vereenigd met de hooge bondgenooten op de Fransen, In Zomermaand 1815. Tot aanmoediging der Nederlandsche helden, ten voordeel van de gekwetsen in het hospitaal te Leyden,' waarin hij 'Nassauws Prins' onthaald als de redder van Nederland. Blijkbaar is zijn politieke overtuiging behoorlijk bijgesteld.

⁷⁷ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012.

Afb. 45 *Portret van Pieter Vreede*. Vervaardiger: R. Vinkeles. Datering: 1786-1809.



tegencoup in juni 1798 vluchtte hij naar het buitenland. Na zijn terugkeer in Nederland speelde hij geen politieke rol meer.⁷⁸ Wat voor dit onderzoek interessant is, is dat Vreede niet alleen politiek actief was, maar ook als toneeldichter. In 1786 schreef hij, onder het pseudoniem Harmodius Friso, het anti-stadhouderlijke, pornografische toneelpamflet *Het gestoorde naaypartydje van Willem de Vde*, dat overigens niet was bedoeld om op te voeren, en in 1808 het treurspel *De dood van Albrecht Beiling, slotvoogd van Schoonhoven*.⁷⁹

⁷⁸ https://www.parlement.com/id/vg9fgopwx9zs/p_pieter_vreede.

⁷⁹ I. Leemans, 'De wellustige tiran. Politiek-pornografisch toneel in de achttiende eeuw', in: J. van Driel en R. Honings (red.), *Pornografie in de Nederlandse literatuur*, 2012, p. 12-30.

De Amersfoortse toneelschrijver Pieter Pijpers (1748-1805), hierboven al genoemd vanwege censuur rondom zijn treurspel *Adelaïde van Hongarije*, past ook in het rijtje van (toneel)schrijvende politici. Pijpers was vertegenwoordiger van Utrecht in het politieke landschap in 1795, politiek geëngageerd schrijver, maar ook poëet en toneelschrijver.⁸⁰ Van 1784 tot 1787 wijdde hij zich in zijn schrijf- en dichtkunst volledig aan de patriotse zaak. Onder het pseudoniem P. Stichtenaar greep hij als honorair lid van het patriotse exercitiegenootschap in Amersfoort de wapenoefeningen aan om gedichten te schrijven waarin hij zijn ideeën over vrijheid van regering en democratisch volksbestuur uiteenzette.⁸¹ Hij woonde achtereenvolgens in Amsterdam en Brussel, keerde in 1786 naar Amsterdam terug waar hij sergeant-majoor van de schutterij werd. Pijpers was er als 'medeburger en togtgenoot' op 5 juli 1787 bij toen een patriotse afvaardiging van Amsterdamse vrijwilligers uittrok om Muiden te beschermen tegen de Orangisten.⁸² Hij schreef daarop een lied op de wijze van 'lieve vrijheid' getiteld: *Toejuiching aan het tweede detachement Amsterdamsche burgeren, vrywillig uitgetrokken ter bescherming van Muyden*.⁸³ Tijdens het herstel van het Oranje regime, tussen 1788-1795, hield hij zich politiek gezien op de achtergrond en was hij vooral bezig met het schrijven van toneelstukken. Van zijn hand verschenen in die periode: *De karavaan van groot Kairo* (1788), *De graaf van Comminge, of De ongelukkige gelieven* (1788), *Merinval, of de gevolgen der wraakzucht* (1788), *De malabaarsche weduwe* (1789), *Koning der Franschen* (1790), *Felix, of De vondeling* (1790), *Stephanus* (1790), *Op Willem Frederik, koning van Pruisen* (1792?) en *Neptha, koningin van Egypte* (1794).

Vanaf januari 1795 profileerde Pijpers zich weer als politiek activist, met name in Amersfoort. Op 27 januari 1795 was Pijpers daar voorzitter van het Comité Revolutionair, dat het stadsbestuur wegstuurde, nieuwe verkiezingen uitschreef en een tijdelijk bestuur benoemde. Pijpers werd daarbij door een van de aanwezigen voor het stadsbestuur genomineerd en verkozen. Op 3 februari ging hij in opdracht van de stad naar de gewestelijke vergadering van Utrecht en daar werd hij verkozen om als Utrechtse vertegenwoordiger naar de Staten-Generaal te gaan. Aldaar had hij de rol van voorzitter tijdens discussies tussen de gewesten over het al of niet bijeenroepen van een Nationale Vergadering. Toen in 1798 de unitaristen het onderspit moesten delven, verdween hij uit het politieke leven en legde hij zich verder toe op de schrijf- en dichtkunst.⁸⁴

⁸⁰ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 94.

⁸¹ P. Pijpers, *De Vryheid in Nederland*, 1785 en idem, *Vryheidminnende lierzang ter eere van het lofwaardig exercitie-genootschap [...] op den 14 Julij 1784*.

⁸² J.G. Smit, 'Pieter Pijpers (1748-1805) *literator en patriot*', in: Y.M. van den Akker e.a. (red.), *Het Eemland 1*, 1998, p. 152-153.

⁸³ P. Pijpers, *Toejuiching aan het tweede detachement Amsterdamsche burgeren, vrywillig uitgetrokken ter bescherming van Muyden*, [1787].

⁸⁴ J.G. Smit, 'Pieter Pijpers (1748-1805) *literator en patriot*', in: Y.M. van den Akker e.a. (red.), *Het Eemland 1*, 1998, p. 154-156.

Er waren dus verschillende politici die op de een of andere manier met het toneel of het theaterbedrijf verbonden waren, doordat ze in het bestuur actief waren of doordat ze politiek geëngageerde toneelstukken en gedichten schreven. Politiek bevlogen mannen als Wiselius en Zubli waren op een zeker moment ook in het theaterbedrijf actief als schouwburgbestuurder. Dat gaf hun de mogelijkheid het toneel in te zetten voor hun politieke belangen. De toneelschrijvende leden van de Nationale Vergadering waren politiek geëngageerde schrijvers die vaak (ook) voor het toneelstuk kozen om hun politieke standpunten uit te dragen. Opvallend is dat we de patriotse uitgever Pieter Uylenbroek, die ook de vertaler was van de revolutionaire treurspelen *Cajus Gracchus* en *Epicharis en Nero*, ook hier weer tegenkomen.

6.7 Conclusie

Op verschillende fronten is te zien dat het toneel van eind achttiende eeuw steeds meer verstrengeld raakt met de actuele politieke ontwikkelingen en het steeds meer een *strijdtoneel* wordt. De van oudsher representatieve functie van het toneel (waarbij het toneel een weerslag is van het politieke klimaat) is weliswaar nog steeds actueel, maar daarnaast oefent het toneel invloed uit op de politieke opinievorming. Dit wordt duidelijk uit de (soms) onverwachte gepolitiseerde publieksreacties op treurspelen als *Brutus*, *Claudius Civilis* en *Maria van Lalain*, maar ook uit het feit dat de schouwburgdirectie, in weerwil van het zelfopgelegde verbod op politiek of religieus heikele stukken, een repertoirebeleid voert waarvan zij kan vermoeden dat het tot politieke duiding zou kunnen leiden. Ook de heropvoering van de Romeins-republikeinse treurspelen (zie hoofdstuk 2) past in dit plaatje: de schouwburgbestuurders lijken bij de programmering een politieke koers te hebben gevaren, met treurspelen die als kritisch ten opzichte van het heersende gezag begrepen kunnen worden. Zelfs nadat bleek dat het publiek deze stukken onverkort interpreteerde als een oproep tot het verdrijven van de stadhouder en het herstellen van de Republiek, bleven ze (juist) op het repertoire staan, of werden ze daar moedwillig op geplaatst. Censuur was er nog wel, maar die stond nu in dienst van de politiek-republikeinse programmavoering door het bestuur. Een pro-stadhouderlijk stuk als *De aanslag van Antwerpen*, kwam niet door de keuring in 1781, maar ook niet tijdens het herstelde Oranjabewind (bijvoorbeeld in 1794). Toen het in 1795 wel op het toneel verscheen, werd het toenmalige bestuur verweten dat het een pro-stadhouderlijk stuk op het programma zette.

Ook de stellingname van het publiek én de toneelspelers om een actieve invloed te hebben en te nemen binnen de schouwburg en haar gepolitiseerde repertoire, toont aan dat de politieke strijd niet alleen werd uitgevochten binnen de politieke arena, maar ook binnen het theater. De vermenging tussen politiek en theater wordt ook duidelijk bij de toneelschrijvende leden van de Nationale Vergadering en de politiek actieve schouwburgcommissarissen. In de Bataafse tijd maakten de volksvertegenwoordigers het theater doelbewust onderdeel van hun politieke strategie (zie hoofd-

stuk 5). Via het toneel wilden de nieuwe bestuurders de republikeinse normen en waarden onder de bevolking verspreiden en tegelijkertijd ruimte geven aan revolutionaire opvattingen, bijvoorbeeld over de politiek actieve vrouw (zie hoofdstuk 4). Het feit dat zij het toneel daartoe inzetten, zegt iets over hoe zij dachten over de vermeende reikwijdte en de invloed van het toneel op de bevolking. In feite erkenden ze daarmee het schouwburgpubliek en ook de toneelspelers, groepen die beide streken voor hun onafhankelijkheid als politieke actor. Door het aanstellen van politiek actieve schouwburgcommissarissen zoals Taalman Kip, Wiselius en Zubli kon het programmatisch karakter van de Schouwburg der Bataafsche Republiek verdere besteding krijgen.

Kortom, het toneel en de politiek waren in deze jaren diep en intens vervlochten met elkaar: ze vulden elkaar aan, overlaptten en beïnvloedden elkaar. Het schouwburgpubliek, de toneelspelers, de schouwburgbestuurders, de leden van de Nationale Vergadering: zij vormden vanuit verschillende invalshoeken en belangen politieke en zelfbewuste entiteiten die van wezenlijke invloed waren op de ontwikkeling en politieke richting van de Bataafse Republiek.

7 De Romeins-republikeinse personages

Moduleringen binnen het politieke debat

7.1 Inleiding

In dit hoofdstuk ga ik in op de vraag welke rol de personages uit de Romeins-republikeinse treurspelen speelden in het politieke debat. Uit de hoofdstukken 4 en 6 bleek dat de Romeinse 'helden' populair waren op het Amsterdams toneel, waarbij de populariteit van de treurspelen waarin zijn voorkwamen, werd verbonden aan een revolutionair-politieke interpretatie door het publiek. Het voortleven van deze treurspelpersonages en de moduleringen en aanpassingen ervan op het toneel, pasten binnen het patriots republikanisme van de jaren tachtig van de achttiende eeuw. De patriotten zetten hierin vrijheidsgezinde denkbeelden over de maatschappij, de burger en de staat in, om zich af te zetten tegen de macht van Willem V.¹ Het is nu de vraag hoe de Romeins-republikeinse personages die in dit onderzoek centraal staan, gebruikt werden binnen dit, op het republikanisme geïnspireerde, politieke debat.²

Dat debat was, zoals ook besproken in hoofdstuk 4, vanaf het begin van de achttiende eeuw tot de jaren zeventig vormgegeven door het 'traditionele Nederlandse republikanisme' of 'staatsgezind republikanisme'. Dit republikanisme was sterk op het verleden gericht en vooral anti-monarchistisch (een republiek heeft geen koning).³ Hierin zag men Nederland als een natie waarin de Nederlander zich positief onderscheidde van de onderdanen in een monarchie en men beschouwde zichzelf als vrij republikeins burger. Binnen dit republikeins natiebesef was het gebruikelijk om te verwijzen naar de bekendste republieken uit de klassieke tijd.⁴ Men vergeleek de ei-

1 Het verwijzen naar republikeinse staatsmannen om de eigen (politieke) agenda uit te dragen of maatschappelijke kwesties aan te stippen was voor Nederland overigens niet nieuw. Zie bijvoorbeeld: A. Pipkin, *Rape in the Republic 1609-1725*, 2013, h. 2. Wel nieuw was de uiterst gespannen en gepolariseerde sfeer in het revolutionaire tijdvak 1780-1803. Over patriots republikanisme zie: W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007; S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995.

2 In Frankrijk verwees men graag naar republikeinse staatsmannen. In een ruzie in de Nationale Conventie in 1792 tussen La Riviere en Georges Jacques Danton bijvoorbeeld roept Danton uit 'Tot orde roepen! Waarom dat?' om te vervolgen met 'In den Raad van Rome spraken BRUTUS en CATO zonder schroom klare waarheden, welke wij, door de bekrompenheid onzer manieren, vermijden als personaliteiten; wat mij aangaat, 'k heb mijn besluit genomen, om, zonder omwindsels, eenen iegelijk te beschuldigen, welks gedrag mij verdagt voorkomt.' Zie: J. Moore, *Dag-verhaal van John Moore gedurende zijn verblijf in Frankrijk van het begin van augustus tot het midden van december 1792*, deel 2, p. 54.

3 W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 2; S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 4-5 en 284-293.

4 W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, h. 1.1; S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, h. 1.1-1.3.

gen republiek hiermee, om vaak tot de conclusie te komen dat Nederland de beste republiek was.⁵ Men bezong Nederland als een bijzonder vaderland; een idee dat maatschappelijk breed werd gedragen.⁶ Het was daarom niet meer dan logisch om Romeins-republikeinse voorbeelden als Lucius Junius Brutus, Cato of Cajus Gracchus aan te halen, op het toneel, maar ook binnen het politieke debat, in een poging zich tot hen, hun idealen en valkuilen te verhouden. Zo ongeveer tot de jaren tachtig van de achttiende eeuw hadden de Romeins-republikeinse treurspelen deze functie.⁷

Het 'nieuwe republikanisme' dat in de aanloop naar de patriottentijd ontstaat, was dynamisch en op de toekomst gericht.⁸ De politieke begrippen van het traditionele Nederlandse republikanisme kregen daarbij een geheel andere invulling. Vrijheid verschoof richting verzet tegen de onvrijheid van een stadhouderlijk regime, en republikeinse pleidooien werden ingevuld met eisen aangaande volkssoevereiniteit, een volksregering bij representatie en politiek actieve en gelijke burgers.⁹ In dezelfde tijd, zo vanaf de jaren tachtig, verandert ook de ontvangst van de Romeins-republikeinse treurspelen door het publiek. De interpretatie van het publiek sluit nu aan bij het nieuwe republikanisme, waarin onvervreembare volkssoevereiniteit het kenmerk van een ware republiek wordt. De Romeins-republikeinse treurspelen krijgen in deze tijdperiode revolutionaire zeggingskracht. De actuele polemieken gaan op de achtergrond meeresoneren, waardoor de Romeinse staatsmannen een radicale politieke betekenis krijgen. Ze worden nu gezien als voorstanders van gewapend en

5 De vlieger was een van de symbolen om deze ideale republiek uit te beelden en duikt vanaf de zeventiende eeuw op in de iconografie. Een vlieger hoog in de lucht sorteert bewondering zoals de Nederlandse Republiek ook doet. Maar hij illustreert bijvoorbeeld ook de onvermijdelijke val na hoge ambities. Hij dient ook als commentaar op de politieke ontwikkelingen: een vlieger is vrij, maar gebonden aan een touw. Deze symboliek geeft allerlei mogelijkheden tot politieke interpretatie. Zie: G. Johannes en I. Leemans, 'The Kite of State. The Political Iconography of Kiting in the Dutch Republic 1600-1800', in: *Early Modern Low Countries* 1 (2017), p. 201-230.

6 S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 31-40.

7 Voor Engeland en Frankrijk is bekend dat de hernieuwde belangstelling in de klassieke cultuur zijn weerslag had op het politieke debat, waar de namen van klassiek-historische personen als Cato, Cicero, Brutus en Caesar werden ingezet om de politieke gezindheid uit te dragen. Vooral naar Cato en Cicero werd veel gerefereerd 'als voorstanders van de oorspronkelijke Romeinse moraal en verdedigers van de republiek'. Zie: S.R.E. Klein, *Patriots Republikanisme*, 1995, p. 54. Zie ook: E.G. Andrew, *Imperial republics*, 2011, h. 3 'Catonian virtue, Sweet Commerce, and Imperial Rivalry' en h. 4 'The Role of Brutus in the French Revolution'. Zie voor informatie over de invloed van het klassiek republikanisme in Amerika het standaardwerk van P.A. Rahe: *Republics Ancient and Modern*, 2009. In het derde deel beschrijft Rahe in hoeverre de eerste grondleggers van Amerika waren geïnspireerd door het klassieke republikanisme.

8 W.R.E. Velema, *Republicans*, 2007, p. 127.

9 S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 4-5; W. Velema, 'Republikeinse democratie. De politieke wereld van de Bataafse Revolutie, 1795-1798', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 33-34. Opmerking: Stefan Klein ziet het patriottisme als een geheel eigen en unieke periode die wordt gekenmerkt door een anti-monarchale denkwereld, het geloof in een sterk federaal stelsel, een klassiek gekleurd burgerschapsideaal en een overtuigend beroep op de onvervreembare volkssoevereiniteit. Wyger Velema pleit er juist voor om het patriottisme te zien binnen een groter verband en schetst de continuïteit tussen patriotten en Bataven door onder andere te wijzen op de invulling die beide bewegingen gaven aan het burgerlijk politiek activisme.

gelegitimeerd verzet van het soevereine volk tegen onrechtmatig eenhoofdig gezag. De treurspelen krijgen de kracht om de politieke werkelijkheid te beïnvloeden, niet alleen vanwege de politiek-revolutionaire interpretatie, maar ook omdat ze in een complex samenspel tussen tekst, toneelspelers en publiek (soms onverwacht) van betekenis kunnen veranderen (zie hoofdstuk 4 en 6).

Met de oprichting van de Bataafse Republiek in 1795 ontstond weer een geheel nieuwe politieke situatie die zich voor wat betreft het politiek denken laat kenmerken door vernieuwing en verwarring. Aan de ene kant was er het besef onder de inwoners en bestuurders van de nieuwe republiek dat de nieuwe tijd duidelijk verschilde van de oude tijd. De oude – op het stadhouderlijk gezag geënte en aristocratische – orde had plaats gemaakt voor een nieuwe bestuursvorm waarbij burgers volkssoevereiniteit hadden en – middels een getrappt kiessysteem – hun eigen volksvertegenwoordigers kozen. Politieke begrippen kregen in deze tijd nieuwe invullingen en betekenissen.¹⁰ Aan de andere kant bleef die nieuwgevormde politieke orde en de daaraan gekoppelde politieke cultuur zich verhouden tot bepaalde aloude en welbekende elementen uit de klassiek-republikeinse politieke theorie, zoals de angst voor heerszucht en machtsusurpatie, waarbij men ook weer teruggreep op de retoriek van de klassiek-republikeinse taal.¹¹ Joris Oddens beschrijft de politieke cultuur in deze specifieke tijd (1795-1798) en de tegenstrijdige houding die men aannam ten opzichte van de nieuwe politieke werkelijkheid door deze nieuwe realiteit te blijven verklaren met behulp van klassiek-republikeinse kaders, als een staat van ‘paradigmatische schizofrenie’.¹² Een staat die ook verklaart waarom een deel van de vertrouwde Romeins-republikeinse treurspelen, (deels met compleet vernieuwde én vernieuwende inhoud) na 1795 toch weer te zien waren op het toneel en waarom men in het politieke debat ook na 1795 bleef teruggrijpen naar de welbekende klassiek-republikeinse retoriek en de Romeins-republikeinse personen.

In hoofdstuk 4 kwamen de moduleringen (de inzet en betekenis) aan bod van de Romeins-republikeinse treurspelpersonages op het toneel (1700-1801), als het ging om denkbeelden over vrijheid, gelijkheid en volk. In dit hoofdstuk staan de moduleringen van de Romeins-republikeinse personen Lucius Junius Brutus, Cajus Gracchus, Marcus Junius Brutus en hun tegenstanders Caesar en Nero binnen het op het nieuwe republikanisme geïnspireerde politieke debat (1780-1801) centraal. De vraag daarbij is in hoeverre het gebruik van deze personen binnen het politieke debat overeenkomt of verschilt met de theatrale en gepolitiseerde representaties ervan op het toneel. Vanaf de jaren tachtig kende het schouwburgpubliek namelijk een steeds radicaler-politieke betekenis aan hen toe. Ze kwamen steeds meer in dienst te staan van het markeren van scherpe tegenstellingen tussen de huidige en de gewenste republiek. In hoeverre geldt dit ook voor de Romeinse staatsmannen en hun tegenstanders naar wie men binnen het politieke debat verwees?

10 N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland*, 2004, h. 4.

11 J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 110-111.

12 J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 392.

In dit hoofdstuk geef ik een aantal opvallende patronen in het gebruik van de Romeins-republikeinse helden en hun tegenpolen binnen het politieke debat. Hiertoe schets ik in paragraaf 7.2 eerst een algemeen beeld van hoe zij voorkomen in het brede politiek-maatschappelijk debat. Hiervoor heb ik allerlei schriftelijke bronnen zoals periodieken, kranten, pamfletten, (geschiedkundige) overzichtswerken op woordniveau onderzocht.¹³ In paragraaf 7.3 zoom ik in op een aantal specifieke moduleringen binnen dit debat. Vervolgens stap ik over naar het gebruik van deze personen binnen de politieke debatten zoals die zijn opgeschreven in de *Dagverhalen* van de Nationale Vergadering: de woordelijke verslagen op papier van deze debatten (hierna: het politieke debat). Daarbij zal ik regelmatig refereren aan de representatie op het toneel van deze personen in de Romeins-republikeinse treurspelen.

7.1.1 Inkadering

Met uitzondering van Britannicus, die slechts sporadisch voorkomt en die daarom niet verder wordt besproken in dit hoofdstuk, komen alle Romeins-republikeinse personen en hun tegenstanders juist zeer veelvuldig en regelmatig voor binnen het politiek-maatschappelijk debat. Hun (politieke) achtergrond en geschiedenis worden doorgaans als bekend verondersteld bij de lezer. De achttiende-eeuwer was hiervan op de hoogte via de diverse geschiedkundige werken, maar natuurlijk ook via de representaties op het toneel.

Voor- en tegenstanders van de klassieke republiek Rome komen op grofweg drie verschillende manieren voor in de diverse bronnen die het politiek-maatschappelijk debat weergeven: 1) ze dienen als bron van kennis over de oudheid zelf 2) ze maken gebruik van bekende aan de oudheid ontleende beelden en betekenissen om terloopse vergelijkingen mee te maken of 3) ze worden ingezet om de actuele politieke situatie mee te commentariëren of die er tegen af te zetten. Soms ook worden deze drie betekenisvelden gecombineerd.

Als bron van kennis over de oudheid zelf wordt er regelmatig naar hen verwezen in geschiedkundige werken over de klassieke oudheid (zoals *Romeinse geschiedenissen* van M. Stuart verschenen in 30 delen tussen 1793-1830) en ook in algemene historische boeken (zoals *Historie der waereld* van Martinet verschenen in 9 delen tussen 1780-1788) en in allerlei algemene werken (zoals *De vraag-al* van Ysbrand van Hamelsveld (1791-1797) of *Vervolg op M. Noël Chomel. Algemeen huishoudelyk-, zedekundig- en konstwoordenboek*, verschenen in 9 delen tussen 1786-1793).

In Chomels *Algemeen konstwoordenboek* staat onder het lemma eerezucht bijvoorbeeld een anekdote over Cato die als kind hoort van alle doden die Sylla (Sulla) had veroorzaakt en die zich afvraagt waarom niemand Sylla vermoordt om vervol-

¹³ Ik heb hierbij gebruik gemaakt van de digitaal beschikbare teksten in EDBO, Delpher en Nederlab. Aangezien de OCR van met name de kranten en EDBO niet optimaal is, dienen de vondsten in perspectief te worden gezien. Alhoewel ik heb gezocht met allerlei spellingsvarianten kan bijvoorbeeld uit het niet voorkomen van een naam geen conclusie worden getrokken.

gens aan te bieden het zelf te doen.¹⁴ Cato wordt hier duidelijk gebruikt als historisch exemplen. Over Cajus Gracchus (en zijn broer Tiberius Gracchus) gaan veel verhalen rond over zijn kwaliteiten als redenaar. Zo zou hij de Latijnse taal ‘net en volkomen’ spreken.¹⁵ Ook was er een bekende anekdote over Cajus Gracchus. Altijd wanneer hij in het openbaar sprak, had hij een muzikant achter zich staan die hem op een instrument de juiste tonen aangaf, zodat hij een geslaagd optreden neer kon zetten.¹⁶

Daarnaast zijn er veel terloopse verwijzingen te vinden die gebruikmaken van bekende betekenisvelden, zoals bij Nero, die bekendstond als een van de ergste tirannen ooit.¹⁷ Ook gebruikelijk zijn verwijzingen naar Romeinse personen als bronnen, die iets vertellen over de leefwijze of geschiedenis van de mensheid in de oudheid. Het periodiek *Kabinet van mode en smaak* bijvoorbeeld verwijst in 1792 regelmatig naar Caesar in zijn historische uiteenzetting over de Germanen. Caesar wordt in dit stuk meermaals aangehaald als bron van kennis over het Germaanse volk. De enige kanttekening die de schrijver maakt bij Caesar is of hij wel een betrouwbare bron is als het gaat om informatie over het Germaanse volk.¹⁸

Alle hierboven genoemde verwijzingen zijn voorbeelden van hoe de Romeins-republikeinse personen en hun tegenpolen als bron van kennis over de oudheid zelf dienden en hoe zij werden gebruikt om terloopse vergelijkingen te maken. Maar hoe werden deze personen ingezet binnen het actuele politieke debat?

7.2 Cajus Gracchus: de modulering naar rolmodel

De wisselende reputatie van Cajus Gracchus is exemplarisch voor hoe onder invloed van politieke ontwikkelingen het beeld van de Romeinse personen kon verschuiven: in het politiek-maatschappelijk debat ontwikkelde hij zich van iemand met een bedenkelijk imago tot een positief rolmodel voor de patriotten en de Bataven na 1795. Dit had naast zijn vaderlandslievende inspanningen ongetwijfeld te maken met zijn reputatie als begenadigd redenaar. Een kwaliteit die in de Bataafse Republiek, met haar openbare politieke debatten, steeds belangrijker werd.

¹⁴ N. Chomel, *Vervolg op M. Noël Chomel. Algemeen huishoudelyk-, zedekundig- en konstwoordenboek*, 1788, deel drie, tiende stuk, p. 1580-1581.

¹⁵ J. Beattie, *Wysgeerige oordeel- en zedekundige verhandelingen*, 1786, p. 201.

¹⁶ ‘Zelfs bij het uitspreken van die geduchte aanspraaken, waarmede hij als Tribuun de eene helft der Romeinsche burgers tegen de andere in ’t harnas joeg, was deze oplettendheid op het Musikaale der spraak toen ter tijd, zo het schijnt, noodzaakelijk om wel te slaagen.’ In: H. Blair, *Lessen, over de redekunst en fraaie weetenschappen*, 1788, eerste deel, p. 371.

¹⁷ In *De zot* beschrijft de schrijver ene Karin en vergelijkt hem met een van de vreselijkste tirannen ooit: Nero. ‘Hij was erger dan een Tiran, want om zijn eigen Broer zo maar goeds moeds, om dat de rook van deszelfs offer, wat steiler dan de zijne naar boven ging, als een hond dood te slaan, daar behoort eene slegtheid en een wreedheid toe, die men bij de Tirannen, toen ’er die nog waren, Nero misschien uitgezonderd, maar zeer zelden vond.’ In: *De zot*, nr. 29, maandag 21 juli 1794, p. 230.

¹⁸ *Kabinet van mode en smaak*, 1792, deel 3, vanaf p. 257, 321 en 385.

Het toneel bestendigde deze ontwikkeling. Daar is Cajus Gracchus na 1797 expliciet republikeins als het nieuwe en revolutionaire toneelstuk *Cajus Gracchus* (een navolging uit het Frans van Marie Joseph Chénier) op de planken van de Amsterdamse Schouwburg verschijnt met in totaal vier opvoeringen tot 1801. Het is vertaald door de patriotse schrijver Pieter Uyenbroek. In dit treurspel is Cajus Gracchus een lichtend voorbeeld voor de Bataafse republiek. Hij spreekt vanaf het spreekgestoelte het volk toe bestaande uit weldenkende en redelijke burgers. Daarnaast treedt het volk hier op als een personage met een eigen wil én stem. Dit treurspel verschilt in deze sterk van zijn voorganger, het treurspel *De dood van Cajus Gracchus* uit 1733. Opvoeringen hiervan in de Amsterdamse Schouwburg liepen tot 1753, daarna verdween het stuk van het toneel. In dit oudere treurspel draait het vooral om liefdesverwikkelingen en minder om de republikeinse thematiek, terwijl de politieke status van Cajus Gracchus als vrijheidsgezinde republikein niet ter discussie staat.

In het politiek-maatschappelijk debat was Cajus Gracchus aanvankelijk weinig geliefd. In het slechtste geval was hij een 'schrander', maar 'heerschzuchtig mensch', een 'driftige redenaar'¹⁹ een schreeuwer²⁰ die zijn zin met 'geweld' doordreef.²¹ Hij was weliswaar met 'magtige en met voortreffelyke bekwaamheden' begaafd, maar door 'wraakzugt' aangedreven.²² Deze laatste woorden komen van de schrijver van *De Staatsman* (1778-1785), een nieuw periodiek die zeker niet het eerste stadhouderkritische tijdschrift was, maar wel 'de eerste periodiek [was] die systematisch reflectie bood op de gespannen situatie in binnen- en buitenland'.²³ Hierbij bediende *De Staatsman* zich van een klassiek-republikeinse ondergangsretoriek en schetste het in de beginjaren stevast een beeld van Rome als gewelddadig, expansief en excessief.²⁴ Het beschreef de motieven van Tiberius en Cajus Gracchus, die om 'buitenspoorig gezach woelde[n]', als voortkomend uit wraakzucht om de Raad te vernederen in plaats van de belangen van het volk te behartigen.²⁵ De schrijver komt daarop tot de conclusie dat het beter is om 'eenige misbruiken te laten stand houden, dan een Cromwel, een Pisistratus, een Caesar, of zo gy wilt een Gracchus, zich van eene onafhankelyke en onwettige oppermacht meester te zien maken, om ze te verbeeteren. Geen staatswisseling is er, hoe heilzaam en noodzaaklyk zy ook wezen mag of zy

¹⁹ G.B. de Mably, *Brieven over de regeeringsvorm en wetten der Vereenigde Staaten van Noord-America aan [...]* John Adams, 1785, p. 120-121.

²⁰ *De ouderwetse Nederlandsche patriot*, 1782, p. 86-87.

²¹ *De staatsman*, 1783, zesde deel, eerste stuk, p. 121.

²² *De staatsman*, 1784, zevende deel, tweede stuk, p. 116.

²³ S. Klein, *Patriots republikenisme*, p. 68.

²⁴ S. Klein, *Patriots republikenisme*, h. 2.2.

²⁵ 'Hunne betuigingen scheenen wel niet ongegrond, en waren in der daad aannemelyk, ja, het onverantwoordelyk en uittartend gedrag der Edelen, gaf hun schoonschynende voorwendselen aan de hand; maar wie kunt hunne waare oogmerken, de oogmerken van twee zulke magtige en met voortreffelyke bekwaamheden begaafde Mannen; door wraakzugt zo wel aangedreven als door liefde tot regtvaardigheid, en die er opentlyk voor uitkwamen, dat zy niet minder den Raad tragten te vernederen, misschien geheel af te schaffen dan de belangens der arme Volkelingen te handhaeven.' Zie: *De staatsman*, 1784, zevende deel, tweede stuk, p. 116.

sleept doorgaans maar al te veel ongemakken en rampen na zich.²⁶ De auteur verwijst hiermee naar de huidige situatie: die is misschien ook niet perfect, maar het alternatief – een andere alleenheerser, want daar draait het meestal toch op uit – is nog minder aantrekkelijk. Zo'n staatswisseling brengt veel ellende en rampen met zich mee en het leidt uiteindelijk tot niets. Het is dus beter om een paar wantoestanden te tolereren en te leren van de Romeinse republiek die juist door de bemoeienissen van de gebroeders Gracchus in verval raakte. *De staatsman* haalt het klassieke voorbeeld dus aan als een leermoment voor de Nederlandse situatie: zo niet.²⁷

Ook Rijklof Michael van Goens (1748-1810) had in het anti-patriotse weekblad *De ouderwetse Nederlandsche patriot* weinig goeds te zeggen over de Gracchen. Hij verliet echter in dit periodiek het decor van het oude Rome door de huidige patriotten expliciet 'Gracchen' te noemen die 'onzen Staat op den rand van zyn verderf gebracht hebben'. Deze 'oproermakers' haasten zich om iedereen die hen tegenstaat van oproer te beschuldigen, terwijl zij juist zelf de oproerkraaiers zijn.²⁸ Deze negatieve invulling van Cajus Gracchus bestond, zoals eerder gezegd, naast een veel positievere duiding van zijn rol en betekenis voor het oude Rome, zoals die in de achttiende eeuw ook op het toneel is terug te zien. In het meest gunstige geval was hij edel en deugdzaam en een voorstander 'van 's volks Rechten',²⁹ werd hij slachtoffer van zijn eigen 'Burgerliefde'³⁰ toen hij 'een edele poging' deed 'om [de] ellende van der Armen weg te neemen'³¹ en werd hij daarbij 'vermoord door de Raad'.³²

In de Bataafse tijd lijkt vooral de gunstige interpretatie van de betekenis van Cajus Gracchus voor Rome te prevaleren. De drie recensieperiodieken *Nieuwe algemeene konst- en letterbode*, *Nieuwe vaderlandsche bibliotheek, van wetenschap, kunst en smaak* en *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* bespreken in 1798 uitgebreid het in 1797 nieuw verschenen deel (deel 11) van *Romeinsche geschiedenissen* van de remonstrantse dominee en historicus M. Stuart (1765-1826) waarin hij onder andere de dood van de Gracchussen behandelt.³³ Hetzelfde jaar waarin de acteurs en actri-

²⁶ *De staatsman*, 1784, zevende deel, tweede stuk, p. 118-119.

²⁷ S.R.E. Klein, *Patriots Republikanisme*, h. 2.2.

²⁸ *De ouderwetse Nederlandsche patriot*, 1782, p. 86-87.

²⁹ *Beredeneerde catalogoog van een verzameling schilderyen, door voornaame lieden van ons land vervaardigt*, 1783, p. 15. In de beschrijving van het schilderij 'Cornelia, Moeder van C. & Tiberius Gracchus, haare kinderen onderwyzende' wordt gewezen op de deugdzame trekken in de broeders Gracchus. In *De vraag-al*, 1791, eerste deel, p. 61 worden de gebroeders Gracchus 'edel' genoemd en 'voorstanders van 's volks Rechten'.

³⁰ *De vraag-al*, 1791, eerste deel, p. 61.

³¹ J.F. Martinet, *Historie der waereld*, 1788, negende deel, p. 66. Idem, *Kort begrip der waereld-historie voor de jeugd*, 1789, p. 79.

³² C. Zillesen, *Onderzoek der oorzaaken van de opkomst, het verval en herstel, der voornaamste oude en hedendaagsche volken*, 1781, v.a. p. 233.

³³ M. Stuart, *Romeinsche geschiedenissen*, 1797, deel 11. In totaal verschijnen er tussen 1793 en 1810 dertig delen. Over M. Stuart en zijn etnografische seriewerk *De mensch zoo als hij voorkomt op den bekenden aardbol*, zie: R. Ensel, 'Tussen woestheid en beschaving: Martinus Stuart als zedekundige en verlicht etnoloog', in: *Anthropologische verkenningen*, 1994. Stuart is, naast auteur van allerlei andere werken, ook auteur van de eerste 2 (van 26) delen van het historisch handboek *Tafereelen van de staatsomwenteling*

ces van de Amsterdamse Schouwburg het dan net uitgekomen treurspel *Cajus Gracchus* spelen voor het publiek.

Een groot gedeelte van dit elfde deel van *Romeinsche geschiedenissen* is gereserveerd voor de geschiedenis van Cajus en Tiberius Gracchus. Alle drie de recensieperiodes volgen de schrijver M. Stuart in zijn herinterpretatie van Cajus Gracchus van negatief naar positief.³⁴ *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* citeert een heel stuk uit *Romeinsche geschiedenissen*: de tijd van de Gracchen is de tijd van 'burgertwist' en 'scheuringen, partyschappen, oproeren, gewelddadigheden en gezagvermeesteringen, die, binnen een zeer kort tydsbestek, de geheele burgerlyke vryheid te Rome verkrachteten en vermoordden.' Het is volgens M. Stuart geen wonder dat de nagedachtenis aan hen 'die de eerste aanleiding hier toe scheenen gegeven te hebben, by de vryheidminnende Romeinen in de dagen der onderdrukking gevloekt werd, en dat het gezag van dezen in latere tyden de ongunstigste vooroordelen tegen zulke eerste bewerkers verwekt heeft. TIBERIUS en CAJUS GRACCHUS zyn het, wien de Geschiedenis als de veroorzakers der zoo heillooze burgertwisten te boek' zijn gesteld. Maar M. Stuart geeft aan dat hij zich ten doel heeft gesteld om volmaakt objectief de waarheid van de gebeurtenissen op te schrijven, zonder de invloed van enige 'partyschap'. Eerst herstelt hij de eer van Tiberius Gracchus, die een voorbeeld voor iedereen zou moeten zijn. Van Cajus Gracchus zegt hij dat hij een man was die 'als een ongestuimigen wraakzuchtigen oproermaaker' berucht is geworden, maar die als je 'de onzydige Geschiedenis van zyn bedryf' beschouwt 'eenen voortreffelyk mensch' was.³⁵ Dit moet de Bataven, die zich hierin ongetwijfeld konden herkennen, hebben aangesproken. Zij geloofden ook dat de geschiedenis uiteindelijk aan hun kant zou staan.

De positieve cultivering van Cajus Gracchus stopt hiermee niet, want naast de opvoeringen op het toneel van het nieuw uitgekomen treurspel *Cajus Gracchus* (1797) publiceert de Haarlemse (toneel)auteur, boekverkoper, uitgever en politicus Adriaan Loosjes (1761-1818) rond dezelfde tijd zijn boek *Cornelia, de moeder der Gracchen in acht bespiegelingen*. Dit werk is naast de werken over Lucius Junius Brutus en Marcus Junius Brutus (eveneens van de hand van Loosjes) goed ontvangen volgens *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen*.³⁶ Loosjes schreef tussen 1780-1787 vooral patriotse werken. Daarna hield hij zich, tot 1795, op de vlakte en vermeed hij politiek gevoelige onderwerpen. Na 1795 voelde hij zich genooddaakt om zijn patriotse ge-

in Frankrijk inhoudende de belangrijkste gebeurtenissen welke van den oorsprong der monarchij tot de grootste staatsomwenteling zijn voorgevallen, 1794-1809 en schreef tussen 1821-1826 in vier delen Vaderlandsche historie, vervattende de geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden, van de vestiging van het Erfstadhouderschap in de mannelijke en vrouwelijke linie, tot aan 's Lands verlossing uit de inlijving in het Fransche keizerrijk.

³⁴ *Nieuwe algemene konst- en letterbode*, 1798, negende deel, p. 156, *Nieuwe vaderlandsche bibliotheek, van wetenschap, kunst en smaak*, 1798, tweede deel, eerste stuk, v.a. p. 467 en *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen*, 1800, eerste stuk, p. 296-303.

³⁵ *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen*, 1800, eerste stuk, p. 296-303.

³⁶ *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen*, 1799, eerste stuk, p. 348-352.

zindheid te verdedigen, misschien omdat hij niet was gevlucht tijdens het herstel van het stadhoudelijk regime of door de twijfel die zijn literair werk oproep.³⁷ Hoe dan ook, na 1795 schreef hij vooral politieke geschriften en minder fictief proza. *Cornelia, de moeder der Gracchen in acht bespiegelingen* valt er een beetje tussenin: het is gebaseerd op historische gebeurtenissen, maar is duidelijk gefictionaliseerd. In dit werk beschouwt Loosjes het lot van Cornelia's zoons, slachtoffers voor de vrijheid, in acht bespiegelingen. Er is geen exemplaar meer van overgeleverd, maar in de *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* staat een uitgebreid citaat van vier pagina's over het treurige lot van Tiberius Gracchus vanuit het perspectief van zijn moeder Cornelia.³⁸ Ook hierin staat de positieve interpretatie van de Gracchen centraal.

Hier bleef het echter niet bij. De door de Verlichting ingegeven toegenomen interesse in de leefwereld en de opvoeding van het kind zorgde voor nieuwe genres gericht op de jeugd.³⁹ Een voorbeeld daarvan is het *Weekblad voor kinderen* uit 1800 dat de jonge lezers bijspijskt over de Romeinse geschiedenis en Tiberius en Cajus Gracchus in het bijzonder. Het velt een positief oordeel. De 'twee edele broeders' probeerden volgens het *Weekblad* een hervorming teweeg te brengen om de ongelijkheid tussen de rijken en armen te verkleinen, maar helaas 'het bederf was te diep ingeworteld'. De broers werden na elkaar in twee geweldadige oproeren slachtoffers van hun 'belanglooze liefde voor het vaderland en hunne ongelukkige arme medeburgers'.⁴⁰ Ook de jeugd moest doordrongen raken van de positieve betekenis van de republikein Cajus Gracchus.

De modulering van de persoon Cajus Gracchus binnen het politiek-maatschappelijk debat is een eerste voorbeeld van hoe het beeld van een Romeins-republikeinse held onder invloed van partijpolitiek kon veranderen. Zoals hierboven blijkt, wordt in de patriottentijd de eerste stap gezet in de omvorming van Cajus Gracchus tot een republikeins rolmodel. In de Bataafse tijd consolideerde dit beeld. Dat is terug te zien in het politiek-maatschappelijk debat, waar de nadruk kwam te liggen op Cajus Gracchus als positief exemplaar. In deze tijd verschijnt ook het treurspel *Cajus Gracchus*, waarin dit beeld van Cajus Gracchus als zuiver republikeins voorbeeld ook opduikt. Het toneelpersonage Cajus Gracchus diende om een scherp contrast tussen de oude en nieuwe Nederlandse Republiek te kunnen maken.

37 Over Loosjes: F. van Til, "Loosjes" achttiende-eeuwse *Watergeuzen*. Hoe een auteur geschiedenis en literatuur naar zijn hand zet, in: *De Achttiende Eeuw* 2013 (45), p. 83-107; L. Jensen, 'De Gouden Eeuw als ijkpunt van de nationale identiteit: het beeld van de Gouden Eeuw in verzetsliteratuur tussen 1806-1813', in: *De Zeventiende Eeuw* 28 (2012) 2, p. 161-175; L. Jensen, 'Synchrone en diachrone herinnering: Michiel de Ruyter in twee vaderlands-historische epen van Adriaan Loosjes', in: *Nederlandse letterkunde*, 17 (2012) 2, p. 141-157; M.H. de Haan, *Adriaan Loosjes*, 1934.

38 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen*, 1799, eerste stuk, p. 348-351.

39 A. Baggerman en R. Dekker, *Kind van de toekomst*, 2005, h. 1 'Verlicht opvoeden'. L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, 1992, p. 26-28. Het standaardwerk over pedagogiek als cultuurkritiek in de achttiende eeuw: W. Los, *Opvoeding tot mens en burger*, 2005.

40 *Weekblad voor kinderen*, 1800, derde deel, p. 405.

7.3 Beeldvorming rondom de stadhouder

Het gebruik van Cajus Gracchus in het politiek-maatschappelijk debat en op het toneel laat zien dat met name de Bataven vanaf de jaren tachtig dankbaar gebruik maakten van Romeins-republikeins personages om de eigentijdse politieke standpunten uit te dragen. Dit was echter niet alleen aan hen voorbehouden. Zoals eerder al bleek, gebruikten ook Oranjegezinden Cajus Gracchus (als negatief exemplaar) om het eigen politieke programma vorm te geven. Dit gold ook voor een aantal andere Romeinse personen. Aan hen kon, afhankelijk van het doel en de context, een positieve of negatieve betekenis worden gegeven. Dit werd vaak mede ingegeven door het toneel. Naast de hierboven beschreven modulering van het personage Cajus Gracchus, wordt dit het duidelijkst bij de beeldvorming omtrent de stadhouder zoals die tot uiting komt bij het inzetten van verschillende betekenisvelden rondom Nero, Caesar en Marcus Junius Brutus en Lucius Junius Brutus. Het volgen van de ontwikkelingen in het gebruik van deze republikeinse helden en hun tegenstanders bij de duiding en profilering van de stadhouder, laat zien op wat voor manier de Romeins-republikeinse personages in het politiek-maatschappelijke discours en op het toneel van invloed waren op het uiteindelijke lot van de stadhouder.

7.3.1 *Het monster Nero*

Op het toneel zagen toeschouwers de hele achttiende eeuw het personage Nero uitgebeeld als een klassieke tiran, een 'gedrocht' met een eenduidig en voorspelbaar 'afschuwelijk' karakter.⁴¹ Eerst in *De dood van Nero* (laatste opvoering 1779) en daarna in *Epicharis en Nero* (eerste opvoering 1798). Dit laatste treurspel was een navolging van het betreffende stuk van de Franse schrijver Gabriel-Marie Legouvé door de patriotsgezinde Pieter Uyenbroek, die ook verantwoordelijk was voor het schrijven van *Cajus Gracchus* (1797). Nero is in dit treurspel, zoals het motto aldaar aankondigt, een monster dat leeft op lust en wreedheid.⁴² Nero als monster typeren was heel gebruikelijk. Het feit dat een standaardwerk als de *Nederduitsche spraakkunst* in 1781 als betekenis van het woord 'monster' de omschrijving 'Nero' gaf, zegt genoeg.⁴³

Op deze manier, als vaststaand type, was Nero ook relevant voor het maatschappelijk-politieke debat eind achttiende eeuw. De Nero die toeschouwers verspreid over

⁴¹ J. Nomsz, *De Nederlandsche dichtkundige schouwburg*, 1791, derde deel, voorwoord, p. ii en xi.

⁴² Het motto is een citaat uit *The Spectator* (vol. IV, nr. 287): 'An honest man often grows cruel and abandoned, when converted into an absolute Prince. Give a man power of doing what he pleases with impunity, you extinguish his fear, and consequently overturn in him one of the great pillars of morality. This too we find confirmed by matter of fact. How many hopeful heirs – apparent to grand Empires, when in possession of them, have become such monsters of lust and cruelty as are a reproach to human nature.'

⁴³ E. Zeydelaar, *Nederduitsche spraakkunst, ten dienste der Nederlandsche taalbeminnaars*, 1781. Hierin een 'Naamlijst van gelijkkluidende woorden wier verschillende betekenissen door omschrijvingen worden opgehelderd.' Bij de tweede betekenis van 'monster' wordt als omschrijving 'onrédelijk mensch, snoodaart, *Nero*' gegeven.

het hele land in *Epicharis en Nero* (1798) op het toneel zagen, kwam volledig overeen met het Nero-beeld zoals dat opduikt in het politiek-maatschappelijk discours vanaf in elk geval 1780.⁴⁴ Het bleek bovendien heel bruikbaar, want juist omdat Nero de tand des tijds had doorstaan als tiran pur sang, zonder enige nuancerings, gaf dit mogelijkheden aan allerlei (politieke) groepen en personen om gezaghebbers met despotische trekjes met hem te vergelijken. Het zal daarom niet verbazen dat de patriotten in het revolutietijdvak graag schermde met vermeende overeenkomsten tussen Nero en Willem V. In de *Nieuwe Nederlandsche jaarboeken* bijvoorbeeld wordt Willem V 'den Nederlandsche Nero' genoemd die de 'scepter der dwinglandy' zwaait.⁴⁵ Een geheel ander beeld dan er bestond vanaf de zestiende eeuw toen de orthodoxie de Oranjes omarmde als een soort plaatsvervangers van God die waren gekozen om de uitverkoren Nederlandse natie, 'Neêrlands Israël', te leiden.⁴⁶ De stadhouder gold toen als de verpersoonlijking van Gods verbond met het Nederlandse volk. Dit God-Nederland-Oranje-narratief was ook nog in de achttiende eeuw actief (zie afb. 46 en 47), maar sloeg in de jaren tachtig bij de patriotten om in harde en kille beschuldigingen aan het adres van de stadhouder.⁴⁷ Zij beriepen zich hierbij op de bijbel, maar net zo goed op de klassieke oudheid.⁴⁸ Dit blijkt bijvoorbeeld uit de *Nederlandsche courant* van woensdag 13 september 1786, wanneer een verslaggever de algemene stemming in Nederland weergeeft. Volgens hem wordt 'de naam van ORANJE, die voormaals by weldenkend Nederlander in *zegening* was' nu vervloekt en te pas en te onpas met die van Nero en de Hertog van Alva vergeleken. De stadhouder heeft er door zijn gewelddadige gedrag zelf voor gezorgd dat de Nederlanders hem verguizen.⁴⁹

Echt onverbidde kritiek is te vinden in *Den Hollandschen weeklykschen nieuwsverteller* in een 'gesprek' tussen Grietje en Diewertje. Zij spreken over het net door de stadhouder veroverde patriotse bolwerk Hattem. Grietje vertelt over het recht van de burgers van Hattem zich te verzetten tegen de opgelegde dwang van de stadhouder.⁵⁰ Deze gaat tegen 'alle Wetten en Regelen' in en handelt 'tegen zyn Eed en Pligt' door zijn 'wettige Gebieders' te ondermijnen en buitensporig geweld te gebruiken. Bovendien

44 Ik heb alleen de bronnen voor de jaren 1780-1801 bekeken. Het is goed mogelijk en heel waarschijnlijk dat het beeld van Nero als wrede tiran al vanaf de zeventiende eeuw in omloop was.

45 *Nieuwe Nederlandsche jaarboeken, of Vervolg der merkwaardigste geschiedenissen, die voorgevallen zyn in de Vereenigde Provinciën*, 1787, twee-en-twintigste deel, vijfde stuk, p. 4810-4811.

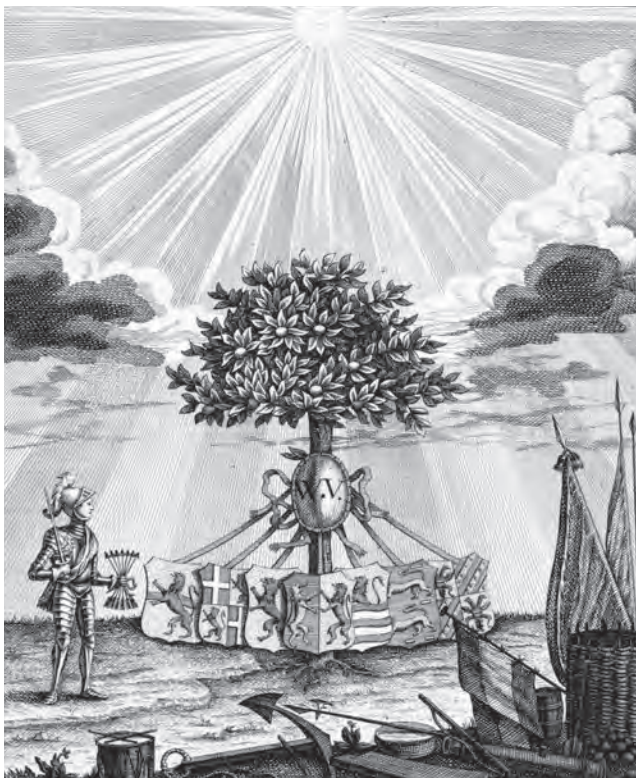
46 A. Hanou, 'Wolff in schaapsvel: de Onveranderlyke Santhortische Geloofsbelofte, 1772'. In: *De Achttiende Eeuw* 2000 (32) 1-2, p. 37-51. S. Klein, *Patriots republikanisme*, 1995, p. 42. J. Rosendaal, *De Nederlandse Revolutie*, 2005, p. 118.

47 Er was altijd al in meer of mindere mate kritiek op de macht van de stadhouders. Zie bijv.: G.O. van de Klashorst, 'De ware vrijheid, 1650-1672', in: E.O.G. Haitzma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid*, 1999, p. 157-185.

48 Joost Rosendaal stelt dat de patriotten meer dan uit het vaderlandse verleden en uit de klassieke oudheid putten uit de bijbel om de afkeer van de 'Oranjetiran' te bekrachtigen. Volgens hem is dit een belangrijk verschil met de Franse revolutionairen 'die niet zozeer teruggrepen op de bijbel als wel de klassieke oudheid en het eigen verleden in hun beeldvorming'. Zie: J. Rosendaal, *De Nederlandse Revolutie*, 2005, p. 118.

49 *Nederlandsche courant*, 13-9-1786.

50 T. Prins, 'De val van Hattem en Elburg (1786) in de patriotse en de prinsgezinde pers', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 35 (2012), p. 149-160.



Afb. 46 In deze gravure, een allegorie op de meerderjarigheid van Willem V, is de goddelijke verwijzing zichtbaar in de vorm van een stralende zon. Vervaardiger: Carel Jacob de Huyser, Noordelijke Nederlanden 1766.

cirkelen er allemaal jaknikkers om hem heen, die in alles met hem instemmen 'om den vryen Burger, van wien zy hun gezag ontleenen, slaafsch te maaken.' De stadhouder zelf gedraagt zich als 'eenen *Nero*' bij het onder controle krijgen van Hattem, hij is een 'Staats-barbaar', iemand die de 'geheiligde Rechten der Staatskundige en Burgerlyke Vryheid door gevloekt geweld verkracht'. Hij wordt daarop direct togesproken:

Zyt gy het niet, die vermaak schept in 't woeden der Bezoldigde Beulen op Burgeren, wier Goederen gy met vermaak ziet plonderen en rooven, terwyl gy smaak vindt in het bloed en de traanen van zo veele arme Huisgezinnen, Weduwen en Weezen, als 'er tot den allereendigsten staat gebragt zyn door uw verwoede Dwangzucht?

Volgens de schrijver zal de God van Recht, Waarheid en Vrijheid de bloeddorstige stadhouder wreken voor zijn 'Godloos gedrag'. Zijn 'doemenswaardige daaden', die zijn ingegeven door zijn zucht naar alleenheerschappij, zullen hem 'tot een verfoeisel in Nederland maaken'.⁵¹

De bovenstaande karakterisering van Willem V als een gruwel van een monster, de Nero van deze tijd, bestaan uit zorgvuldig gekozen formuleringen die als doel

⁵¹ *Den Hollandschen weeklykschen nieuwsvertelder*, nr. 37, 14 september 1786.

Afb. 47 Praalbeeld voor Willem den Vyfden. Allegorisch standbeeld naar aanleiding van de missieven van de stadhouder aan de Staten van Holland en West-Friesland (26 september 1786) en Staten-Generaal (10 oktober 1786). In de hemel de goddelijke verwijzing door middel van het Alziende Oog. Vervaardiger: anoniem, Noordelijke Nederlanden 1787.



hebben de stadhouder van zijn goddelijke status te ontdoen. Het psychologisch portret van de stadhouder als een tiran, impulsief en slechts gedreven door dwangzucht, maakt dat hij een god onwaardige leider en man is. Juist vanwege zijn goddeloze gedrag, is het gerechtvaardigd hem te straffen.

Deze voorbeelden geven haarscherp aan hoe de beeldvorming rondom de stadhouder verandert in het politieke tijdvak van de patriottentijd. De goddelijke lijn wordt niet alleen doorgesneden door het ontheiligen van de stadhouder, maar hij wordt ook het object in een proces van dehumanisering. Daarbij koos men welbewust voor een krachtig en overbekend beeld als 'Nero', niet alleen bekend vanuit de geschiedenisboeken of de vele verwijzingen naar hem in periodieken en pamfletten, maar ook middels de verbeelding van Nero op het toneel. Daar zagen de toeschouwers in *De dood van Nero* (eerste druk 1720, laatste opvoering in 1779) het personage Nero uitgebeeld als een tiran, die weliswaar enige momenten van reflectie toonde maar verder als een uiterst wrede en hoogmoedige tiran functioneert. Hij werd getoond als iemand in wie uiteindelijk geen greintje goedheid te ontdekken viel. In *Epicharis en Nero* uit 1798 is dit beeld zelfs nog sterker en scherper neergezet dan in *De dood van Nero*. Hierin is de 'ontmenschte' Nero niets meer dan een gewelddadige dood waard.⁵² Hij wordt neergezet als uitermate bloeddorstig en gewelddadig. Om de wereld te regeren wil hij iedereen angst en vrees inboezemen. Dit doet hij door zijn 'bloedtroon' op het

⁵² P.J. Uylenbroek, *Epicharis en Nero, treurspel*, 1798, p. 6.



Afb. 48 Willem V als duivel. Anoniem 1786. Beschrijving: portret van stadhouder Willem V staande met een document in de hand. Blad met omslaande vouwen waardoor de voorstelling van de prins verandert in een duivel met zwaard, boeien en fakkel die de handvesten en privileges onder poten vertreedt.

Afb. 49 *Het Geldersche Zwyn*. Spotprent op Willem V die op de Unie urineert en de stads- en burgerrechten vertreedt, terwijl hij drinkt uit een bak met Bourgogne-wijn en deze tegelijkertijd uitspuugt. Anoniem, 1786. Eronder een gedicht van 18 regels. Zie: F. Grijzenhout, 'Sneeuwballen tegen de macht. Politiek en satire omstreeks 1800', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013, p. 219.



‘moordschavot’ te plaatsen. Door al zijn ‘schreden’ vergezeld te doen zijn door ‘wraak, de schrik en dood’, want ‘aardryks scepter’ klemmt het best in handen ‘klam van bloed’.⁵³

Door de stadhouder te vergelijken met het wreedste en bekendste monster uit de (klassieke) geschiedenis ontteden de patriotten hem dus van zijn menselijke waardigheid. Dit is woordelijk terug te vinden in de *Oprechte Nederlandsche courant*, wanneer op 24 juli 1787 verslag wordt uitgebracht van een bezoek van Willem V aan de getroffen stad Arnhem op 20 juli. Hieruit blijkt zijn ware karakter. Toen Willem V de stad namelijk passeerde en alle rampzalige overblijfsels zag, gedroeg hij zich niet, zoals je zou verwachten van een vorst, verontwaardigd, maar juist uiterst ‘koel’ zoals ‘NERO de Lyken van BRITTANNICUS, zyn’ Broeder, door hem vergiftigd, en van AGRIPPINA zyn Moeder, door hem Vermoord’ bezag. Deze man heeft volgens de verslaggever geen ‘grein menschelykheid, of een druppel eerlyk bloed’ door zijn lijf stromen. Sterker nog, wat te denken van deze man die hypocriet genoeg ‘overäl de rol van een yverig’ Kerkganger speelt’? In feite zegt de verslaggever hiermee dat deze man onmogelijk binnen het goddelijke plan kan passen, want zijn enige plan is ‘MOORD, VERWOESTING EN OPROER’.⁵⁴

De hierboven beschreven voorbeelden uit diverse geschreven bronnen vormen geenszins een geïsoleerd fenomeen. Het spoor van dehumanisering duikt vanaf de jaren tachtig ook op in spotprenten met beelden van de stadhouder als ‘geldersch zwyn’ en als duivel (zie afb. 48 en 49).⁵⁵ De vergelijkingen van de stadhouder met Nero, een zwijn of een duivel leverden sterke en effectieve beelden op die de stadhouder direct van zijn menselijke en goddelijke status ontteden.

Hoezeer de verbeelding van historische personages afhankelijk is van politieke omstandigheden, blijkt uit de lierzang van de Oranjegezinde predikant Jan Scharp op de verjaardag van de stadhouder op 8 maart 1787. In reactie op de patriotten reserveert Scharp de naam van Nero nu juist voor de tegenstanders van Willem V. Volgens hem zijn de vaders van weleer die Oranjes naam steeds in waarde hielden, opgevolgd door hun nazaten die hem alleen nog maar honen. Zij misleiden hun landgenoten met loze beloftes: zij zeggen de orde te herstellen ‘en men bonst den man van eer,/ Die Oranje niet wil kwellen/ Van den Burgerzetel neêr’ en deze plaats wordt ‘dan bezeten,/ Zonder Godsdienst of geweten,/ Door een Nero of Tarquijn,/ Opgeschooten paddestoelen,/ Die hun grootheid niet gevoelen,/ Dat om Buger-beuls te zijn.’⁵⁶ De patriotten schieten dus als Neroaanse en Tarquinische paddenstoelen uit de grond.

⁵³ Ibidem, p. 37.

⁵⁴ *Oprechte Nederlandsche courant*, 24 juli 1787.

⁵⁵ In Frankrijk was een soortgelijke verdierlijking en vermonsterlijking gaande bij de beeldvorming rond Lodewijk XVI. De koning en zijn familie werden bijvoorbeeld afgebeeld als zwijnen. Zie L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, 1992, p. 10-11 en 49-50. In de Nederlandse iconografie was het gebruik van dieren als het zwijn met al zijn negatieve associaties niet nieuw. F. Grijzenhout, ‘Sneeuwballen tegen de macht. Politiek en satire omstreeks 1800’, in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 215-242; F. Grijzenhout, *Feesten voor het vaderland*, 1989.

⁵⁶ J. Scharp, ‘Lierzangen op den achtsten maart: van het jaar 1787-1790’, in: *De achtste maart 1791, 1791*, citaat te vinden op p. 3 van de ‘Lierzangen’.

Een opmerkelijke omkering van de gangbare retoriek die, voor zover ik heb kunnen nagaan, geen verdere navolging kreeg.

Tijdens het tijdvak van het stadhoudelijk herstel (1787-1795) verdwijnen niet alleen de opvoeringen van Nero op het toneel, maar ook de verwijzingen in het politieke-maatschappelijk debat naar Willem V als Nero. Er is echter een uitzondering. De schrijver van *Vaderlandsch huisboek, of De verklaaringen, betuigingen, en beloften van den stadhouder [...] vergeleeken met zyne daaden* (1793) durft de vergelijking tussen het stadhoudelijk hof en Nero nog wel te maken, maar maakt daarin een opmerkelijke draai, waarmee hij de stadhouder zelf buiten schot houdt. Alle ellendige gebeurtenissen rondom de inval van de Pruisen zijn volgens hem te wijten aan 'een vrouw', Wilhelmina van Pruisen, 'eene vreemde vrouw' notabene. Zoals de wandaden van Nero aan de vergetelheid zijn onttrokken, zal de invloed van de 'graavin van Nassau' op de gebeurtenissen (n.a.v. haar aanhouding bij Goejanverwellessluis) voor de toekomst bekend blijven. Deze vormen een schandvlek op de Nederlandse geschiedenis.⁵⁷ Wilhelmina's gruweldaad in de stijl van Nero zal niet vergeten worden, zo is de gedachte.

De omschrijving voor Wilhelmina van Pruisen als 'eene vreemde vrouw' kwam niet uit de lucht vallen; zij was bij voorbaat verdacht omdat zij van buitenlandse komaf was.⁵⁸ Volgens de patriotten had de inval van Pruisen in 1787 bevestigd dat zij een gevaarlijke invloed op Willem V en de republiek had. Een spotprent uit 1787 toont dit onomwonden: Wilhelmina van Pruisen berijdt de Nederlandse leeuw, terwijl een Pruisische adelaar sap uit een sinaasappel in de bek van de leeuw laat lopen. Die loost ondertussen gouden dukaten, de betaling aan de Pruisen in ruil voor hun inval in Nederland om de patriotten te verdrijven (zie afb. 50).

Na 1795 keren de vergelijkingen van Willem V met Nero terug, met dit keer in zijn kielzog prinses Wilhelmina van Pruisen. Zij zijn tezamen het symbool geworden van alles wat er mis is in de republiek. De beschrijvingen van de prinses kunnen zich gemakkelijk meten met die van haar man: haar bloeddorstige aard wordt niet onder stoelen of banken gestoken en ook aan haar valt, net zoals in 1793, de vergelijking met Nero ten deel. In de '*Hertogenbossche vaderlandsche courant* bijvoorbeeld van 6 februari 1795 staat 'De geschiedenis van Willem en Wilhelmina, in het laatste der oranjedagen' opgeschreven:

De woedende Prinses zag ons bedurven en thans verlost Vaderland nu voor de laatste keer, en deed een wensch, waarby de wenschen van Nero zo weinig te betekenen hadden, als de tegenwoordige Haagsche Courant by de voorgaanden. Zy stapte in het pinkje, en eenige jonge visschers hebben, met de traanen in de oogen, verzeekerd, dat zy bloedroode koussebanden aanhad.⁵⁹

⁵⁷ *Vaderlandsch huisboek, of De verklaaringen, betuigingen, en beloften van den stadhouder [...] vergeleeken met zyne daaden*, 1793, deel 2, p. 208.

⁵⁸ Dit was een gebruikelijke tendens ook in bijv. Frankrijk: koninginnen/prinsessen van buitenlandse afkomst waren doorgaans meteen al verdacht. L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, 1992, p. 89.

⁵⁹ '*Hertogenbossche vaderlandsche courant*, 6-2-1795.

Afb. 50 *Purge a l'Orange*.
Spotprent op de Hollandse
betaling aan Pruisen. Anon-
niem, 1787.



Wilhelmina is nog erger dan tiran Nero. Zij is een zeer bloeddorstige vrouw die letterlijk door de lijken waadt en er geen probleem mee heeft alle ellende spoorlags achter zich te laten. De kousenband verwijst mogelijk naar de Orde van de Kousenband, formeel de Meest Nobele Orde van Sint George, genoemd die van de Kousenband, en een van de meest bekende ridderordes van Europa waarvan Willem V lid was. Het symbool van de ridderorde was een blauwfluwelen kousenband die bij mannen om het been werd geknoopt en bij vrouwen om de arm. Wilhelmina van Pruisen was via Willem V ook verbonden met de orde, wellicht als Garter Lady. Op afbeelding 51 is op een ruitersportret van de prinses te zien dat zij op haar borst de ster van de orde draagt, het rode kruis in het midden duidt daarop.⁶⁰ In het hierboven weergegeven citaat draagt Wilhelmina de kousenbanden echter om haar benen, zoals de mannen deden, en zijn ze zichtbaar omdat ze vanwege het waden door het water richting de boot haar rokken moet optillen. Ze zijn nu niet blauw, maar roodgekleurd door het lopen door de lijken: een verwijzing naar haar onmetelijke bloeddorstigheid.⁶¹

⁶⁰ Met dank aan Rick Ponjee die mij op deze afbeelding wees en mij van waardevolle informatie voorzag over de Orde van de Kousenband.

⁶¹ Ook de vrouw van Lodewijk XVI, Marie-Antoinette, werd als bloeddorstig monster geframed: L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, 1992, h. 4.



Afb. 51 Ruiterportret van Wilhelmina van Pruisen. Vervaardiger: Reinier Vinkeles naar Tethart Philip Christian Haag, 1767-1815.

Ook op het toneel keert Nero terug. In *Epicharis en Nero* is hij gewelddadiger, bloeddorstiger en monsterlijker dan ooit. Hij spreekt hierin 'met het gelaat en op den toon eens dwingelands, die reeds alle zyne offers waant te bezitten' en 'op de aldreigendste wyze'.⁶² In samenspel met de dan overbekende verwijzing naar Willem V als Nero, moet dit uiterst populaire treurspel enorm tot de verbeelding hebben gesproken (zie ook hoofdstuk 4.6).

Samenvattend: een van de manieren om Willem V en Wilhelmina te demoniseren en te ontmaskeren als gruwelijke monsters was door bij hun karakterisering, hun psychologisch portret, het sterkste tiranbeeld dat de klassieke tijd had opgeleverd te gebruiken: Nero. Ze werden in de aanloop naar de vestiging van de nieuwe politieke

⁶² P.J. Uylenbroek, *Epicharis en Nero, treurspel*, 1798, p. 68-69.



Afb. 52 Vertrek van Willem V uit Scheveningen, 1795. Vervaardiger: Theodoor Koning, 1795-1796.

orde ontdaan van alle opsmuk, ontheilgd, verdierlijkt, gedehumaniseerd en gedemoniseerd. In 1795 verlieten ze als nietige mensen, niet meer als de door God gegeven vorst en vorstin, de Nederlandse bodem om hun heil in Engeland te zoeken (zie afb. 52). En zo moest het voormalige koninklijke paar, de Nero's van de Nederlandse Republiek, uiteindelijk de aftocht blazen ten gunste van de patriotten.

Dat Nero zo'n sterk negatief exempel kon worden en zo effectief kon worden ingezet bij de karakterisering van de stadhouder en zijn vrouw, was mede te danken aan de representaties op het toneel. In het treurspel *De dood van Nero* hadden de toeschouwers van de Amsterdamse schouwburg sinds 1709 al kunnen gruwelen van het duistere karakter van Nero. In de patriottentijd kreeg de republikeinse vijand een nadere invulling, door Willem V nadrukkelijk te vergelijken met de onmenselijke en bloeddorstige karakters van deze oude en nieuwe tirannen. Middels de ontgoddelijking en ontmenselijking van de stadhouder, transformeerden de patriotten hem tot een politiek monster. Dit gaf vervolgens ruimte om gehoor te geven aan de opvatting dat een maatschappij zich mag ontdoen van leiders die als wrede bruten heersen; een standpunt dat de patriotten in deze jaren expliciet maakten door gebruik te maken van wederom een klassiek personage: de Caesar-moordenaar Marcus Junius Brutus, waarover hieronder meer.

Ook na 1795 ging de inzet van de tiran Nero in het politiek-maatschappelijk debat onverminderd door. In samenspel met de psychologische portrettering van Willem V vanaf de jaren 80, werd Nero nog wreder, ongeremder en tirannieker voorgesteld, net als op het toneel, waarop hij als allergeuwelijkst monster optrad in het nieuw verschenen en ongekend populaire treurspel *Epicharis en Nero* (1798) van Pieter Uyenbroek (in navolging van Grabiël Marie Legouvé).⁶³

7.3.2 *Caesar en zijn moordenaar Marcus Junius Brutus*

De historische betekenis en interpretatie van de persoon Caesar was niet zoals die van Nero, duidelijk en scherp afgebakend. Waar Nero op het toneel en in het politiek-maatschappelijke discours vrijwel alleen bekendstond als een wrede tiran en een monsterlijke uitwas van het mensdom, gaf de geschiedenis van Caesar tegelijkertijd reden tot bewondering en afgrijzen. De ambivalente houding tegenover Caesar is duidelijk terug te zien in het treurspel *Le mort de César* (1736) van Voltaire. De schrijver volhardt in onpartijdigheid en velt geen definitief negatief of positief oordeel over de personen Caesar en Marcus Junius Brutus. Op het Amsterdams toneel, waar het treurspel van Voltaire in de Nederlandse vertalingen werd opgevoerd, kregen de toeschouwers eveneens een beeld van Caesar voorgeschoteld, dat niet slechts een wrede tiran liet zien, evenmin als Marcus Junius Brutus slechts een republikeinse held was die een gerechtvaardigde moord beging. In de politiek revolutionaire jaren vanaf 1780 bleek dit een te genuanceerd standpunt. Zoals later in dit hoofdstuk zal blijken, werd de bruikbaarheid van Marcus Junius Brutus in het politieke discours juist als de gerechtvaardigde Caesar-moordenaar, na verloop van tijd groter dan het genuanceerde verhaal dat via de vertalingen van het treurspel *Le mort de César* bekend was. Wellicht was dit er de oorzaak van dat Voltaire's treurspelheld Caesar binnen het tijdvak 1780-1801 van het toneel verdween: de laatste opvoering was in 1783.⁶⁴ Dit wil niet zeggen dat de persoon Caesar in het politiek-maatschappelijk debat helemaal geen meerduidige status meer had: hij bleef vatbaar voor meerdere interpretaties, zoals hieronder zal blijken. De inzet van Caesar bij het becommentariëren van de (actuele) politiek, illustreert de ambivalente houding tegenover de historische persoon, zoals die ook op het toneel te zien was, en illustreert tevens de revolutionaire bruikbaarheid ervan.

Een voorbeeld waarin Caesar positief wordt geduid, is te vinden in het historische handboek *Tafereel der algemeene geschiedenissen van de Veréenigde Nederlanden* (1787), vertaald uit het Frans. Hierin vertelt de Franse schrijver Antoine Marie Ceri-

⁶³ Dit treurspel was ongekend populair: in 1798 werd het vijf keer opgevoerd op het Amsterdams toneel (dat is inclusief de première). Ook deden de 'Nederduitsche nationale toneelisten der Bataafse Republiek' of ook wel het 'nieuw nationaal toneelgezelschap' genoemd, onder leiding van Ward Bingley allerlei belangrijke Nederlandse plaatsen aan om dit treurspel onder een brede laag van de bevolking bekend te maken. Zie h. 4.6.

⁶⁴ In 1801 kwam het wel tot een nieuwe vertaling van het treurspel geschreven door H. Tollens. Blijkens het voorwoord was dit treurspel in de eerste instantie niet bedoeld voor op het toneel, maar om te lezen. Het leidde in elk geval niet tot nieuwe opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg.

sier over de strijd van Willem III tegen Frankrijk. Het is op het eerste gezicht curieus dat een Franse schrijver zich waagt aan de geschiedbeschrijving van de Nederlandse gewesten. Naar eigen zeggen deed Cerisier dit, omdat hij vond dat Wagenaars geschiedenishandboek te zeer vanuit het Holland-perspectief geschreven was. Hij wilde onpartijdig de geschiedenis van alle gewesten de revue laten passeren.⁶⁵ Cerisier doet verslag van de positieve bewoordingen die de veldheer De Souces overhad voor Willem III. De prins had volgens hem tijdens het gevecht laten zien het 'beleid van een ervaren Veldoversten, en de dapperheid van eenen CESAR' te hebben.⁶⁶ De vergelijking met de moedige Caesar is hier duidelijk bedoeld als een compliment aan het adres van Willem III die zich heldhaftig had gedragen op het slagveld.⁶⁷

Willem V kan niet meer op deze bewieroking rekenen. Volgens *De Hollandsche patriot* vergelijken sommigen de prins met Caesar met het doel om het publiek op te roepen als Brutus (Marcus Junius) te handelen en de prins te vermoorden.⁶⁸ Volgens *De Hollandsche patriot* is dit overigens nooit goed te praten, want een dwingeland mag alleen via wetten of de goddelijke voorzienigheid gestraft worden.⁶⁹

Dat dit een gangbare vergelijking is, blijkt uit een bekende anekdote rondom de dood van Joan Derk van der Capellen tot den Pol. Hij was de schrijver van het pamflet *Aan het volk van Nederland* en werd met hartenlust vergeleken met Marcus Junius Brutus.⁷⁰ Het verhaal wil dat een tegenstander bij het overlijden van Van der Capellen

65 A.M. Cerisier, *Tafereel der algemeene geschiedenissen van de Veréenigde Nederlanden*, 1787, eerste deel, voorwoord.

66 'Oranje [gaf] alle de noodige bevelen, met eene verwonderbaare voorzigtigheid. Hij verzuimde geen voordeel, en viel dikwijls aan 't hoofd der zijnen met veel dapperheid op den Vijand aan. Hij hieldt stand, zo wel tegen zijn eigen ontschaarde volk, dat op hem indrong, als tegen de Vijanden, die hunne overwinning met groote kloekmoedigheid vervolgden.' Zie: *Tafereel der algemeene geschiedenissen van de Veréenigde Nederlanden*, 1787, zevende deel, p. 468.

67 Caesar werd vaker gebruikt om complimenteuz te zijn. Volgens een anekdote uit *Staats- en karakterkundige byzonderheden betreffende Frederik den II. koning van Pruissen*, 1787, vierde deel, p. 75 was Frederik II wat ontstemd geraakt over Voltaire. Toen Voltaire Frederik II bij een standbeeld van Caesar zag staan, wist hij weer in een goed boekje bij hem te komen staan door hem als afstammeling van Caesar te betitelen.

68 In het revolutionaire Frankrijk was het niet anders. Daar haalde men in de Nationale Conventie maar al te graag klassieke voorbeelden als Brutus (Marcus Junius Brutus: de Caesar-moordenaar en Lucius Junius Brutus) en Cato aan. Zo riepen Franse politici Brutus regelmatig aan rond de terechtstelling van Lodewijk XVI. De voormalige koning van Frankrijk was dan de moderne Tarquinius van Frankrijk en het was de taak van de Fransen om net als 'vader' Brutus die in het belang van de republiek zijn zoons ter dood veroordeelde, Lodewijk XVI ter dood te veroordelen. Zie: R.L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an Essay in Art and Politics*, 1972, p. 88-93. In een ander geval werden alle leden van de Nationale Conventie 'Brutussen' genoemd die moesten beslissen over het lot van de koning, die als Caesar werd geherprofileerd. Lid van de Nationale Conventie, Bertrand Barère de Vieuxac, sprak zijn oordeel over de kwestie uit terwijl hij voor het standbeeld van Lucius Junius Brutus stond, dat was opgesteld voor de sprekertribune: 'The tree of liberty, said an ancient author, grows when it is watered with the blood of all kind of tyrants.' Zie: E.G. Andrew, *Imperial republics*, 2011, p. 156-157. Over de opstelling van het Brutus-beeld in de Nationale Conventie: R.L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an Essay in Art and Politics*, 1972, p. 16.

69 *De Hollandsche patriot*, ca. 1782, aflevering 5.

70 Zie over Van der Capellen tot den Pol o.a.: W.R.E. Velema, 'Persoonlijkheden - van democraat tot re-



Afb. 53 Foto van standbeeld Van der Capellen tot den Pol als Brutus. Gemaakt door Caspar van Oirschot.

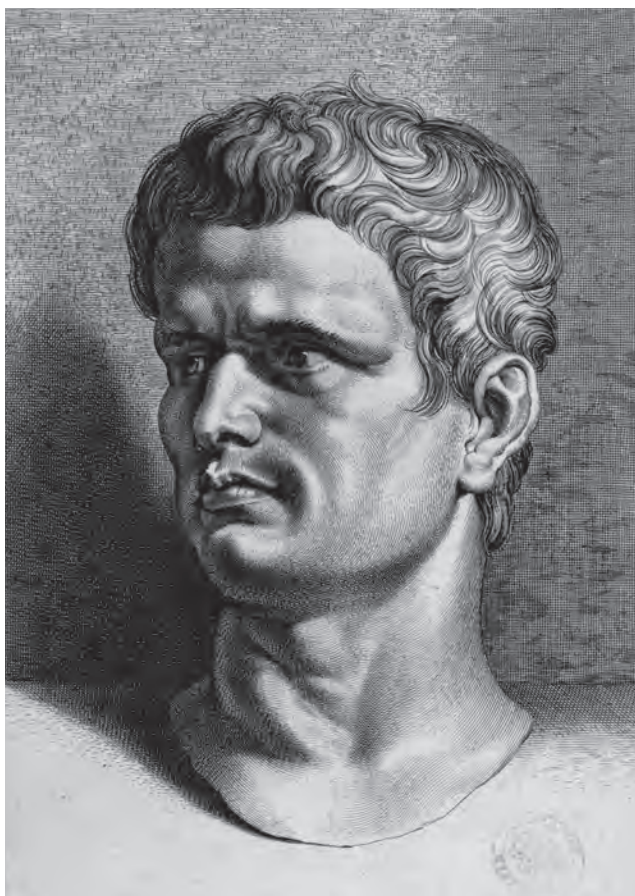
tot den Pol tegen zijn aanhangers schamper zegt: ‘Myn *CESAR* leeft, uw *BRUTUS* is niet meer!’, waarmee hij de zaken volledig omdraait.⁷¹ Caesar (Willem V) leeft en Brutus (Van der Capellen tot den Pol) is dood. In feite was het juist de moord op Julius Caesar door Marcus Junius Brutus die tot discussie leidde over de vraag of deze moord gerechtvaardigd was vanwege het heerszuchtige karakter van Caesar of dat zij nooit had mogen plaatsvinden. Degene die bovenstaande uitspraak deed tegen de rouwende aanhangers van Van der Capellen tot den Pol, vergeleek Van der Capellen tot den Pol met Marcus Junius Brutus en stelde daar eveneens Willem V als Caesar tegenover. Nu echter met een geheel andere uitkomst: met Caesar als de grote en roemruche overwinnaar en Marcus Junius Brutus als zijn tegenpool. Dat de patriotten juist niet deze karaktertrekken van Caesar bedoelden wanneer zij de vergelijking met Willem V trokken, mag blijken uit diverse in omloop zijnde verwijzingen naar Caesar als heerszuchtig en verraderlijk en als onderdrukker en dictator.⁷² Marcus Junius Brutus was

publikein – De historisering van Joan Derk van der Capellen tot den Pol, in: *Groniek. Onafhankelijk historisch studentenblad* (2012) 193, p. 321-332; E.H. Klei, *Patriot en populist avant la lettre. Joan Derk van der Capellen tot den Pol*, 2004.

⁷¹ De *Algemeene vaderlandsche letteroefeningen* besteedt in 1793 aandacht aan het in 1792 uitgekomen werk van P.A. Loosjes: *Vaderlandsche historie*, 1792, waarin de bedoelde anekdote staat beschreven: ‘Het Boek opent zich met den dood van CAPELLEN TOT DEN POL. “Een gevoelige slag, die zyne Party, de grootheid van dat verlies bezzelfende, op het diepste trof. Een Dood, die juichenstoffe gaf aan de Tegenparty, welke volvrolyk uitriep: *De afgod der Vryheid ligt geveld!*” Des schryvers gunstige gedagten over dien Ridder straaften door, wanneer hy zegt: “Hoe ook gehaat en gevloekt van zyne Tegenparty, zal de Onpartydigheid, als zy niet op *woorden* let; maar zich de door hem bedreeven *daaden*, in ons Geschiedblad opgetekend, herinnert, de egtheid erkennen der Charactertrekken door zyn Lofredenaar DU PUY opgegeeven,” die hy vervolgens bybrengt. En van wiens woorden hy zich ook bedient, om de troostgronden op te geeven der Vrienden ders Ridders; op de tyding van wiens afsterven, een zyner Aanhangeren schamper werd toegevoegd: *Myn CESAR leeft, uw BRUTUS is niet meer!*’ Zie: *Algemeene vaderlandsche letteroefeningen*, 1793, eerste stuk, p. 393.

⁷² Zie: *Nieuw algemeen magazyn van wetenschap, konst en smaak*, 1794, tweede deel, eerste stuk, p. 116: ‘Onder deezen schoonen mom verborgen, maakte de verraderlyke *CESAR* zich welhaast de Romeinsche vryheid ten buit’; *De antwoorder*, 1792, nr. 105 (p.3) over Caesar als onderdrukker en in nr. 130 (p. 201) Caesar als dictator; *Vaderlandsche bibliotheek van wetenschap, kunst en smaak*, 1793, vijfde deel, eerste stuk, p. 221-222 uit de bespreking van *Over staatsomwentelingen, derzelver bronnen en behoeftmiddelen*, 1792: ‘Even zoo ging het bij de Romeinen. – Zij verdroegen de Heerschzucht van *Tarquinius* langen tijd – met geduldige oogen zagen zij, dat hij eer als een geweldenaar dan als een Koning de wetten veranderde

Afb. 54 Buste van Marcus Junius Brutus. Vervaardiger: Lucas Vorsterman, naar Peter Paul Rubens. Antwerpen 1638.



voor hen juist de zegevierende vrijheidsheld die door de moord op Caesar het volk van de slavernij redde. In de Brutus-retoriek vanaf de jaren 1780 had hij juist daarom een vaste en succesvolle plek verworven. Het draaide dan allemaal om de hierboven beschreven vergelijking tussen Caesar als Willem V en de vrijheidslievende vaderlander, zoals Van der Capellen tot den Pol, als Brutus.

naar zijne willekeur, den Raad verachte en versmaadde, en onschuldige burgers buiten de grenzen van hun vaderland verbande. – Zij waren tot slaven vernederd en evenwel droegen zij dat juk, tot dat de band van hun geduld eindelijk door de overmaat van ongerechtigheden verbroken wierd, en zij hunne krachten vereenigden, om den dwingeland te verdrijven. – Naderhand verdroegen zij weder de heerschzucht van CESAR, en zij zouden misschien zich daar tegen niet verzet hebben; – maar toen hij niet alleen regeren, maar willekeurig regeren wilde, toen hij vreemdelingen tot Regenten aanstelde, den Raad met trotschheid en verachting behandelde, en de gemeensmannen des volks schaamteloos van hunne posten ontzette, toen begon het klein overblijfsel van egte Romeinen naar uitredding omtezien; – CESAR werd vermoord – maar het volk door het Asiatisch goud bedorven en weggezonden in weelde, was te verwijfd om zich van die gelegenheid tot herstel van zijne vrijheid te bedienen.’

Dat Van der Capellen tot den Pol als de Brutus van Nederland gold, blijkt ook uit een standbeeld dat van hem is gemaakt. Na zijn dood in 1784, richtte de provincie Overijssel samen met een Amsterdams Comité van vooraanstaande patriotten een nationaal fonds op waarmee een nationaal monument, een standbeeld van Van der Capellen tot den Pol, moest worden betaald. De Romeinse beeldkunstenaar Giuseppe Ceracchi kreeg de opdracht (zie afb. 53). In 1789 was het klaar, maar vanwege het herstel van het orangistisch bewind, kon het niet meer naar Nederland gebracht worden. Het staat nu nog steeds weg te mossen in de tuin van de Villa Borghese in Rome. Het beeld toont Van der Capellen tot de Pol gekleed als een Romeins senator.⁷³ Gezien de gebruikelijke verwijzingen naar Van der Capellen als de Brutus van Nederland en vanwege zijn haardracht à la Brutus (zie verder h. 7.5) moest hij hoogstwaarschijnlijk Marcus Junius Brutus voorstellen (zie afb. 53 en 54).

Dit beeld van Van der Capellen tot den Pol vormt een mooi voorbeeld van hoe de Caesar-Brutusmetafoor gebruikt werd voor een specifiek persoon, maar in feite veel breder werd gezien. Brutus de Caesar-moordenaar was een rolmodel voor elke vaderlandslievende republikein, want: 'Als er een Cesar is, moet elk een Brutus wezen!'⁷⁴ De vrijheidslievende Nederlander als gewapende verdediger van de Republiek, een Brutus, die geweld niet schuwt om een tiran om te brengen, is in feite een bekend beeld eind achttiende eeuw. Het komt voor in bijvoorbeeld *De Haagsche correspondent*. Hierin staat een 'Gedicht aan Willen den Vyfdén' van ene Nicolaus Gelderianus afgedrukt. Daarnaast toont het gedicht ook aan dat de vermonsterlijking van de stadhouder gaande was:

Ga weg vervloekte Burgerpest!
Ga weg uit dit ons Vry gewest!
Durft gy met strafbare Aterlingen,
De Vryheid van dit land bespringen?

Gy Monster, dat met Gelderland,
En andere moorders samenspant,
Om onze Vryheid neer te stoten!
Voorzie uw val – dien van uw Loten!

Vervolg den Burger – maak u sterk!
Wy helden staan voor Land en Kerk!
En eer wy uwe trotsheid vrezen,
Zal elk van ons een BRUTUS wezen!⁷⁵

⁷³ E. Koolhaas-Grosfeld, 'Verklaring der plaat Guiseppe Ceracchi, Joan Derk van der Capellen. Marmereen standbeeld voor het geplande grafmonument, ca 1789. Rome, tuinen van Villa Borghese', in: *De Achttiende Eeuw* 38 (2006) 1.

⁷⁴ B. Bosch, *De eigenbaat*, 1785, p. 26. *De eigenbaat* was geschreven door de patriotse dominee Bernardus Bosch en beleefde maar liefst drie drukken in 1785.

⁷⁵ *De Haagsche correspondent*, 1786, tweede deel, p. 111-112.

Dit soort felle retoriek, de facto een dreigement aan het adres van de stadhouder, was karakteristiek voor de patriottentijd. De Romeinse held Marcus Junius Brutus had hierin een aanzienlijke rol toebedeeld gekregen als voorbeeld van een tiranmoordenaar.

Terwijl de patriotten van Marcus Junius Brutus een republikeins rolmodel maakten, veranderde de stadhoudergezinde predikant Jan Scharp hem tijdens het stadhouderlijk herstel in een negatief exemplaar. In *Aane mijne medeburgers, ter gelegenheid van de tweede verjaaring der blijde omkeering van zaaken in het lieve vaderland* (1789) toont hij in een voetnoot omstandig aan dat Marcus Junius Brutus eigenlijk een verdorven man was. Hij diende in de dagen dat het 'zoogenaamd Patriotismus heerschte' als voorbeeld van 'Vaderlands- en Vrijheidsliefde', maar was eigenlijk een 'ondankbaaren', 'woelzieken' en 'slegten knaap'. Brutus was volgens hem net zo heerszuchtig als Caesar, maar hij wist dat te vermommen als vrijheidszucht.⁷⁶

Dan, na een stilvallen van de scherpe Brutus-retoriek van de patriotten tussen 1787-1795, viert het na de oprichting van de Bataafse Republiek in 1795 weer hoogtij. De patriotse pogingen om van Marcus Junius Brutus de gerechtvaardigde moordenaar van onwettelijk eenhoofdig gezag te maken en hem als rolmodel te profileren, zijn geslaagd. In *De wereld-beschouwer* uit 1795 staat deze kwalificatie van Marcus Junius Brutus:

't Was veel toen BRUTUS durfde eens Dwinglands hart doorbooren;
't Is meer, als heel een Volk het Vryheids-Altair sticht.
't Is groot, zo de eedle deugd den Burger kan bekooren;
Maar grooter, wen elk mensch erkent zyn waarde en plicht.⁷⁷

De schrijver verdedigt hiermee de vorstenmoord van Caesar door Marcus Junius Brutus, maar voegt er tegelijkertijd impliciet aan toe: dat was maar één man tegen één tiran. Het is pas echt van waarde, zo verkondigt de schrijver, als een heel volk voor de vrijheid opkomt, zoals dat in Nederland is gebeurd.

De klassieke treurspelheld Caesar van Voltaire die op de nodige sympathie en bewondering kon rekenen vanwege zijn overwinningen in het strijdveld, maar die door staatszucht van het juiste pad raakte, zong zich los van de tirannieke, onderdrukken- en heerszuchtige Caesar door de patriotten ingezet in het politiek-maatschappelijke discours. Die laatste rol bleek, juist in een tweespalt met Marcus Junius Brutus, voor hen veel beter geschikt om de actuele politieke situatie te duiden. De patriotten riepen hiermee de vrijheidsgezinde Nederlander op om als Marcus Junius Brutus te handelen: een verkapt dreigement aan het adres van de stadhouder voor wie de situatie steeds penibeler werd.

⁷⁶ J. Scharp, *Aane mijne medeburgers, ter gelegenheid van de tweede verjaaring der blijde omkeering van zaaken in het lieve vaderland*, 1789, p. 42, 43 en 53.

⁷⁷ *De wereld-beschouwer*, 1795, nr. 31.

7.3.3 *Lucius Junius Brutus en de gevallen vader Willem V*

Uit bovenstaande voorbeelden blijkt dat men binnen het politiek-maatschappelijk debat, door het gebruik van republikeinse rolmodellen zoals Marcus Junius Brutus en antipersonages zoals Nero en Caesar, krachtige en associatieve beelden kon oproepen om de stadhouder te karakteriseren. Met een simpele verwijzing naar Nero kon degene die dit beeld gebruikte in een klap een heel arsenaal aan kenmerken oproepen. Een enkel woord was genoeg om een compleet web aan gerelateerde persoons-eigenschappen als tiranniek, heerszuchtig, wreed, monsterlijk en koelbloedig naar boven te halen. En de ambivalente houding ten opzichte van Caesar kon niet voorkomen dat bij het gebruiken van zijn naam, zeker in combinatie met die van Marcus Junius Brutus, direct de historische gebeurtenis van zijn moord in herinnering werd gebracht. Het in verband brengen van de stadhouder met Caesar, en de oproep tot de Nederlanders om als Brutus te handelen, waren in feite een serieus dreigement aan het adres van de stadhouder. Parallel aan de duiding van deze historische figuren binnen het politiek-maatschappelijk debat zoals hier beschreven, liepen de opvoering en representatie van deze positieve en negatieve exempels op het toneel en steeds zijn deze op de een of andere manier verbonden met elkaar.

Het gebruik van het Romeins-republikeinse voorbeeld Lucius Junius Brutus binnen het politiek-maatschappelijk debat en op het toneel geeft verder inzicht in de verschuiving in de beeldvorming rondom de stadhouder, nu vanuit het perspectief van de stadhouder als vader van het volk. Het is ook de persoon naar wie misschien wel het meest wordt verwezen en die een directe invloed op het maatschappelijke leven heeft, ook al is niet altijd duidelijk of een verwijzing op Lucius Junius Brutus of Marcus Junius Brutus duidt. Dat maakt echter in veel gevallen niet zo heel veel uit. Beide Brutussen gelden namelijk als republikeinse voorbeelden.

Lucius Junius Brutus was de grondlegger van de Romeinse republiek, die eerst Tarquinius verjoeg en jaren later als strenge doch rechtvaardige vader zijn zoons ter dood veroordeelde wegens verraad tegen de republiek. Hij stond centraal in het treurspel *Brutus* van Voltaire/Haverkamp als de 'vader' en in *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid* van Claas Bruin als de 'oprichter'. Lucius Junius Brutus was minder controversieel dan Marcus Junius Brutus. Men legde de door hem uitgesproken veroordeling van zijn twee zoons, Tiberius en Titus, doorgaans uit als een algemene republikeinse en noodzakelijke daad en het leverde eigenlijk zelden echte discussies op over de juistheid van zijn handelwijze.⁷⁸ Deze was in feite zo algemeen aanvaard dat de terechtstelling door Brutus van zijn zoons in het stadhuis in Amsterdam was te bewonderen op een in marmer uitgehouwen paneel.⁷⁹ Vanaf de

⁷⁸ Volgens het *Algemeen magazyn van wetenschap, konst en smaak*, 1785, tweede deel, tweede stuk, p. 643, zijn er nog steeds veel voors en tegens te vinden bij de vraag of Lucius Junius Brutus juist heeft gehandeld bij het ombrengen van zijn zoons, maar in de bronnen vanaf 1780 is er doorgaans geen sprake van een discussie over die daad, maar eerder van een verdediging ervan.

⁷⁹ *Beschryvinge van't stadhuis Amsterdam, met een verklaring van de zinnebeeldige figuren, schilderwer-*

jaren tachtig krijgt de persoon Lucius Junius Brutus echter een steeds sterkere revolutionaire invulling, die zowel te traceren is binnen het politiek-maatschappelijk debat als op het toneel.

Op het toneel was Lucius Junius Brutus regelmatig te zien in het treurspel *Brutus* in versies door Haverkamp en Feitama (beide vertalingen van *Le Brutus* van Voltaire). Inclusief de première in 1746 is het tot het einde van de patriottentijd in 1787 24 keer opgevoerd. Maar pas in de patriottentijd kreeg het treurspel de uitgesproken republikeins-revolutionaire betekenis die aansloot bij het nieuwe republikanisme. De persoon Brutus functioneerde niet langer als bevestigend voor het eigen positieve zelfbeeld van republikein in een Republiek, zoals gangbaar tot en met de jaren zeventig binnen het staatsgezinde republikanisme, maar hij diende als een oproep tot republikeins en navolgenswaardig gedrag. Dat was juist nu nodig om van Nederland weer de ware en vrije republiek te maken, zoals die was voor de komst van de Oranjes. Dit blijkt uit de reacties na de opvoering van *Brutus* op 20 september 1783 (zie ook hoofdstuk 4 en 6). Deze opvoering noopte een van de patriotse toeschouwers in de zaal namelijk tot het schrijven van het pamflet *Dank-offer der vryheid*. Hierin voorzag hij de voorstelling van een politiek-revolutionair kader door de nadruk te leggen op het belang van vrijheid en verzet tegen 'het bestier van trotsch gekroonde hoofde' door als een 'Burgerheer' het 'belang der Burgren' boven de 'Vaderliefde' te stellen en daarbij de wapenen op te pakken.⁸⁰ Hij waarschuwt de regeerders expliciet: deze Brutus (dit rolmodel voor de ingezetenen van Nederland), zo vol fierheid op het toneel gebracht, is bereid alles op te offeren om voor de vrijheid op te komen, zelfs zijn eigen zoons.⁸¹ Het ontketende hoogstwaarschijnlijk niet alleen bij de schrijver van het *Dank-offer* een reactie, want twee dagen na deze voorstelling verscheen er voor het eerst in twintig jaar weer een waarschuwing op de aanplakbiljetten, waarin het schouwburgbestuur de toeschouwers erop wees dat zij zich niet baldadig of luidruchtig mochten gedragen tijdens de voorstelling.⁸² Het is aanlokkelijk om te denken dat de opvoering van *Brutus* zo'n rumoer veroorzaakte dat de schouwburgbestuurders weer teruggrepen naar dit regulerende middel.

Hoewel het vooral de patriotten waren die een monopolie hadden op het inzetten van de republikeinse held Lucius Junius Brutus, waren zij niet de enigen die naar Brutus verwezen.⁸³ Het was lang voor de jaren 1780 niet uitzonderlijk om bijvoor-

ken en beelden, 1782, p. 28, 83. Zie ook: L. van Ollefen, *De Nederlandsche stad- en dorpschrijver*, 1795, deel 3.

⁸⁰ *Dank-offer der vryheid*, 1783, p. 4 en 7.

⁸¹ Ibidem.

⁸² *Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg*, 22 september 1783.

⁸³ Het kon ook tegen hen gebruikt worden. De stadhoudergezinde predikant Jan Scharp bijvoorbeeld noemde Lucius Junius Brutus iemand die zelf met een bijna 'Koninglijk gezag' regeerde en die zijn eigen zoons liet ombrengen onder voorwendsel van liefde tot het vaderland, maar het was volgens hem eigenlijk een daad 'om zijne eigene grootheid en nieuwe Regeeringsform te behouden'. Lucius Junius Brutus was iemand die in de dagen dat het 'zoogenaamd Patriotismus heerschte' als voorbeeld van 'Vaderlands- en Vrijheidsliefde' diende, maar eigenlijk zelf een despoot was. In: *Aane mijne medeburgers, ter gelegenheid van de tweede verjaaring der blijde omkeering van zaaken in het lieve vaderland*, 1789, p. 42, 43 en 53.

beeld Willem van Oranje 'vader Willem' te vergelijken met de bekende republikeinse vader Lucius Junius Brutus. In de 'Opdragt' van zijn treurspel *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vrijheid* (1710, 1716 en 1754) noemt Claas Bruin het optreden van Willem van Oranje tegen de Tarquinius van Spanje als een heldendaad van deze 'Brutus van Oranje'. In 1792 zinspeelt *De Antwoorder* hier nog op bij de beantwoording van de vraag wat vreugde is. Hij zegt: 'Zoo juichten de Romeinen, toen de eerste BRUTUS, den *trotschen* TARQUINIUS verdreven hebbende, door die gezegende omwenteling de Vrijheid van zijn Vaderland herstelde [...]. Zoo juichten onze Voorvaders toen zij, onder het geleide van Vader WILLEM, het juk van Spanjes heerschappij verbroken hebbende, den Tempel der Vrijheid in ons Vaderland stichtten.'⁸⁴ Uit deze voorbeelden blijkt dat men Willem I, de stadhouder van Oranje, typeerde als vader en vergeleek met Lucius Junius Brutus, de oprichter van de Romeinse Republiek, maar vooral bekend geworden in zijn rol als strenge doch rechtvaardige vader.⁸⁵

De voorstelling van een vorst of, in het geval van Willem van Oranje, stadhouder, als 'vader', waarbij de 'onderdanen' automatisch de rol van de 'kinderen' kregen toebedeeld, was geen ongebruikelijke. In Frankrijk bijvoorbeeld was het zeer gangbaar om Lodewijk XVI metaforisch te duiden als 'de vader van het volk'. In *The Family Romance of the French Revolution* toont Lynn Hunt middels een keur aan bronnen aan dat ontwikkelingen in het vaderbeeld in Frankrijk eigenlijk de voorbode waren van het afzetten van de koning. De aanval vanuit verschillende hoeken op de van oudsher dominante patriarchale vader was welbeschouwd een aanval op het absolutisme van Lodewijk XVI. In romans traceert Hunt een grote verschuiving in de representatie van vaderschap en de betekenis van autoritaire relaties. Ook schrijft zij over de toenemende roep om de absolute macht van vaders over hun kinderen, via *lettres de cachet*, in de wet aan te passen. Hunt schetst zo een verschuiving van de autoritaire en onderdrukkende vader naar de goede en toegenegen vader die de absolute koninklijke autoriteit uiteindelijk ondermijnde. Met de onvermijdelijke moord op de koning waren de kinderen van het volk uit hun politieke en intellectuele onmondigheid getreden en hadden ze zich als vrije en autonome personen ontdaan van hun overheersende vader. De nieuwe familiale band werd er een van broederschap.⁸⁶

In Nederland was die vorst/vader-metaforiek van oudsher gebruikelijk voor Willem van Oranje, de 'Vader des Vaderlands', maar het was ook een bekend referentiekader voor zijn nazaat, Willem V. Bilderdijk bijvoorbeeld noemde in 1787 zijn 'dierbre VORST' Willem V 'de lust en 't ooglijn der Bataven' die 'den afgedwaalden, den misleiden Batavier' weer tot bezinning moest brengen met zijn 'Vaderlijk bestier'.⁸⁷

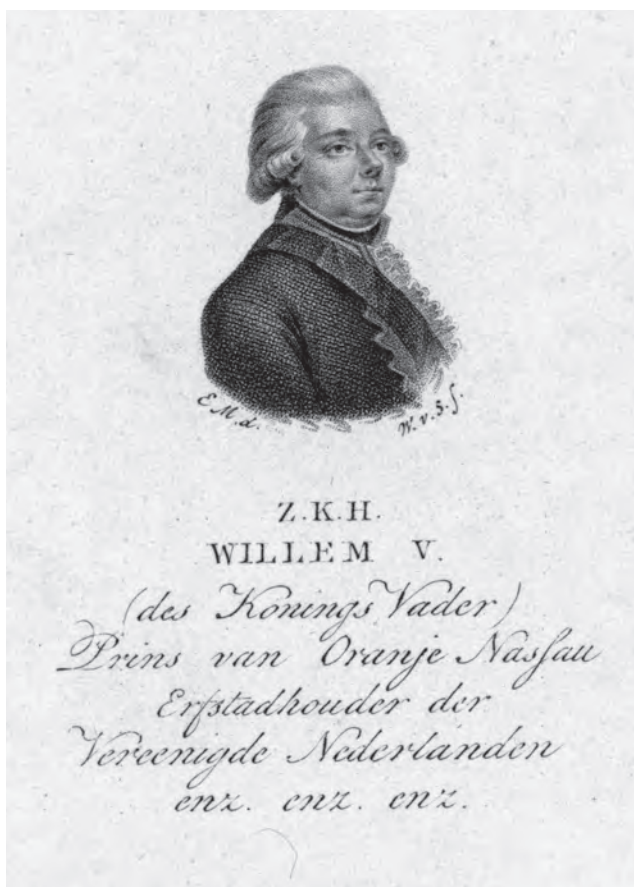
⁸⁴ *De Antwoorder*, 1792, deel 1, aflevering 16, p. 128

⁸⁵ Een ander voorbeeld uit *De vryheid* uit 1783 van Johannes Allart: 'Bewonder eenen CLAUDIUS CIVILIS, die, in 't heirspits der Batavieren, moedig het hoofd dorst bieden aan den waereldldwingenden Romein. --- Laat nimmer uit uw hart worden uitgewischt de duure verplichting, aan onzen Vryheids Vader WILLEM I; --- aan zo veele Edelen, die met hem hun leeven, hunne bezittingen, gewaagd hebbe, om het Vaderland van gewetensdwang, en naderhand van 't Spaansche juk, volkomen te verlossen. ----'

⁸⁶ L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, h. 1 en 2.

⁸⁷ W. Bilderdijk, 'Lycidas: ter verjaarfeste van Hare Koninklijke Hoogheid, Frederika Sophia Wilhelmina,

Afb. 55 'Z.K.H. Willem V (des Konings Vader). Prins van Oranje Nassau. Erfstadhouder der Vereenigde Nederlanden enz. enz. enz.' Vervaardiger: Willem van Senus.



Ook uit afbeeldingen blijkt Willem V als vader te worden gekenschetst (zie afb. 55). Zijne Koninklijke Hoogheid is 'des Konings Vader': de vaderfiguur voor de ingezetenen van Nederland.⁸⁸ In hoeverre was dit beeld in de patriottentijd nog houdbaar?

Uit de bespreking over de inzet van de republikeinse vijand Nero bij het karakteriseren van Willem V bleek dat er een grote verschuiving gaande was in de verbeelding van de stadhouder. Het metaforisch discours ging van Willem V als een door God gegeven leider van de republiek naar Willem V als vreselijk monster, in de vorm van Nero, een zwijn of de duivel. De psychosymboliek van de vader Brutus in rela-

op den 4 oktober, 1787', in: *Nederland hersteld*, 1837, p.6. In 1794 noemde Abraham Groenendijk Willem V in *Vers over de Landzaten* 'Vorst Vader Willem'. Zie ook *De Antwoorder*, 1792, aflevering 108 en 128 waar wordt gesproken over 'vader Willem'.

⁸⁸ De benaming koning in 'des Konings Vader' kan goed van latere datum zijn. Volgens het RKD is het aannemelijk dat deze prent in 1816 vervaardigd is, vanwege de verwantschap van deze prent met andere prenten in de *Almanak voor 1816*. In de Patriottentijd verwijst men eerder met de titel 'Vorst' naar Willem V i.p.v. met de titel 'Koning'. Met 'des konings Vader' kan overigens ook bedoeld worden: de vader van de huidige koning (te weten Willem I).



Afb. 56 Gravure getiteld *Brutus*, in 1770 als titelprent toegevoegd bij Brutus-stuk van Feitama. Vervaardiger: Reinier Vinkeles, Amsterdam 1770.



Afb. 57 Titelprent voor *Brutus* van Haverkamp. Vervaardiger: Jacob van der Schley, Amsterdam 1735.

tie tot de stadhouder was van een andere aard.⁸⁹ Lucius Junius Brutus, die familiale (aristocratische/despotische) belangen ondergeschikt maakte aan het belang van de republiek, was het toonbeeld van de 'goede vader'. Volgens de patriotten echter voldeed Willem V helemaal niet aan dit republikeinse vadervoorbeeld, aangezien hij het systeem van patronage en erfelijke opvolging juist in stand hield. Het aanhalen van het vadervoorbeeld Lucius Junius Brutus in het politiek-maatschappelijk debat toont het schrille contrast met de inmiddels van zijn voetstuk gevallen vader, de prins van Oranje, Willem V. Sterker nog, als de stadhouder niet de rol van de 'goede vader' wilde aannemen, dan zouden de republikeinse inwoners van Nederland dat doen en zoals Lucius Junius Brutus oordeelde over zijn zoons, oordelen over de stadhouder. Dan was het ook gerechtvaardigd als die andere Brutus (dat is Marcus Junius Brutus) in de rol van kind, zijn tirannieke vader ombracht. Zo ver kwam het niet, de stadhouder kon Nederland ontvluchten, en de kinderen gingen de band van 'vrijheid, gelijkheid en broederschap' aan. Gelijke mannen die nu zelf als vaders van de republiek functioneerden en het vadervoorbeeld van Lucius Junius Brutus daarbij konden gebruiken, want, zo vroeg de schrijver van *De wereld-beschouwer* zich af, kunnen 'wij in Nederland zulke standvastige BRUTUSSEN ook vinden'?⁹⁰ Willem V kon het niet, zijn kinderen, nu uit hun onmondigheid getreden en politiek volwassen, konden nu zelf wellicht wel aan dit republikeinse vaderbeeld voldoen. De schrijver vervolgt: was het niet Lucius Junius Brutus die 'ZYN ZOON RECHTVAARDIG' liet sterven in het belang van het vaderland? Hij ontzag niets of niemand en nu moest die deugd 'by u, o BATAVIER' herleven.⁹¹

De ontwikkeling van de vader Lucius Junius Brutus in het politiek-maatschappelijk debat vertoont sterke parallellen met zijn verbeelding op het toneel. Bij de verschillende edities van het treurspel *Brutus*, alle vertalingen van *Le Brutus* van Voltaire, verschenen gravures die mogelijk aanwijzingen geven over de toneelpraktijk en meer specifiek de verbeelding van Lucius Junius Brutus op het toneel. De afbeelding van Van Schley (zie afb. 56) versijnt bij de edities van Haverkamp uit 1736, 1752 (schouwburgdruk) en 1753. Bij de editie uit 1785 is deze afbeelding opvallend genoeg weggelaten. Dezelfde afbeelding versijnt ook bij Feitama's vertaling in 1735. Bij de schouwburgdruk in 1756 is deze weggelaten en is een andere in omloop zijnde gravure van Vinkeles (zie afb. 57) uit 1770 achteraf toegevoegd. Bij de druk uit Gent staat geen enkele gravure afgebeeld. Maar nog in 1797 staat de gravure van Vinkeles afgebeeld in *Kort begrip der algemene geschiedenis voor jonge lieden* door J.G. Schrock, zo blijkt uit een advertentie hiervoor in de *Groninger courant*.⁹²

⁸⁹ Term ontleend aan L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, p. 13-14.

⁹⁰ *De wereld-beschouwer*, 1795, nr. 26.

⁹¹ Gedicht van Stoicus Batavas over Lucius Junius Brutus: 'EEN BRUTUS DEEDT ZYN ZOON RECHTVAARDIG SNEEVEN/ HET VADERLAND TEN ZOEN! Die deugd moet ook herleven/ By u, o BATAVIER! Hem, die DE WET gebied/ Zy steeds een duure plicht, dat hy GEEN MENSCH ONTZIET!'; in: *Constitutioneele oprechte Bataafsche courant*, 6-4-1798.

⁹² Dit blijkt uit een advertentie in de *Groninger courant* van 23-9-1797. In het revolutietijdvak komen overigens opvallend veel geschiedkundige werken voor de jeugd uit, wat voortkomt uit de toegenomen

Op de gravure uit 1770 staat de vader Lucius Junius Brutus afgebeeld die zonder enige twijfel of spijt de bode vertelt dat hij zijn zoons ter dood veroordeelt. Een opmerkelijke bewerking van de gravure van Van der Schley uit 1735, waar de vader Brutus nog, zoals het een klassieke treurspelheld betaamt, overmand door hartstochten als vrees en medelijden zijn beslissing aan de bode meedeelt. Het toont dat de regels van het treurspel geenszins rigide regels waren: de klassieke treurspelheld Lucius Junius Brutus kon in de achttiende eeuw tot een steeds meer uitgesproken politieke held evolueren. Deze gravures markeren deze verandering door de modificatie in de perceptie van de vader Lucius Junius Brutus zichtbaar te maken. Ze laten de opkomst van de strenge doch rechtvaardige politieke, republikeinse vader zien. Een beeld dat in scherp contrast kon worden gebracht met Willem V en dat, zo blijkt uit de advertentie uit 1797, ook voor de Bataafse jeugd tot voorbeeld (of waarschuwing) moest strekken. Het demonstreert tegelijkertijd het belang van het onderzoek naar het toneel als *performative act*, naast de (tekstuele) inhoud. Afgaande op alleen de inhoud van het treurspel, die feitelijk niet veranderde tussen 1736 en 1785, kan niet vermoed worden dat het treurspelpersonage zo'n fundamentele modificatie onderging. Net zoals de toeschouwers de betekenis van een toneelstuk konden bepalen, konden toneelspelers in de toneelpraktijk een treurspel met exact dezelfde inhoud een andere lading meegeven. Bijvoorbeeld door wijzigingen aan te brengen in de verbeelding van bepaalde personages op het toneel, zoals de vader Brutus. Toneelspelers hadden hierin aardig wat vrijheid. Nederlandse toneelteksten bevatten doorgaans weinig toneelaanwijzigingen, wat ruimte gaf voor een eigen interpretatie bij de uitbeelding van een toneelpersonage in houding, stem en gebaren.⁹³ Zij konden daarmee inspeelen op bepaalde sentimenten die leefden onder het volk. Zo illustreert het treurspel *Brutus* een algemene tendens die bij de Romeins-republikeinse treurspelen is terug te zien: de hoofdpersonages erin worden steeds duidelijker tot politieke personages geherprofileerd.

7.3.4 Conclusie

In de voorgaande paragrafen heb ik beschreven hoe de patriotten en orangisten de Romeins-republikeinse personages Cajus Gracchus, Caesar en Marcus Junius Bru-

belangstelling tijdens de Verlichting voor de opvoeding van het kind. In 1789 bijvoorbeeld *Kort begrip der waereld-historie voor de jeugd* van J.F. Martinet en tussen 1790-1791 in drie delen de titel *Kort begrip der Nederlandsche geschiedenissen, sedert de aankomt der Batavieren tot den tegenwoordigen tijd*, waarin onder andere de geschiedenis van Claudius Civilis aan bod komt. In 1791 komt het zestiende deel van *Geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden. Voor de vaderlandsche jeugd* uit, waarin de dan zeer recente gebeurtenissen en de heftige reacties van de patriotten rondom het innemen van de steden Hattem en Elburg staan beschreven en waarin nog eens wordt benoemd dat Willem V met Nero, Philips de Tweede en de Hertog van Alva werd vergeleken. Zie *Geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden. Voor de vaderlandsche jeugd*, 1791, deel 16, p. 191-193.

⁹³ De acteurs en actrices moeten een zekere vrijheid hebben, te veel toneelaanwijzingen beperken deze vrijheid, zie: *Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken*, 1786, tweede stuk, p. 122.

tus, Nero en Lucius Junius Brutus gebruiken om hun eigen politieke agenda uit te dragen. In een intrigerend samenspel tussen het politiek-maatschappelijk discours en het toneel evolueren de Romeins-republikeinse helden Cajus Gracchus, Marcus Junius Brutus en Lucius Junius Brutus vanaf de jaren tachtig tot patriotse rolmodellen. Tegelijkertijd worden hun tegenpolen, Nero en Caesar, gebruikt om het debat op scherp te zetten. Zoals de patriotten het gebruik van het begrip vrijheid in de nieuwe betekenis (vrijheid betekent volkssoevereiniteit en radicale gelijkheid) weten te domineren, zo eigenen zij zich uiteindelijk ook het gebruik van deze Romeinse personen toe.

Met name de republikeinse helden Lucius Junius Brutus en Marcus Junius Brutus en hun tegenpolen, Caesar en Nero, zijn populair. Zij worden in het revolutietijdvak gebruikt voor het karakteriseren van verschillende politieke actoren als Willem V, Wilhelmina van Pruisen en Van der Capellen tot den Pol. Vooral de stadhouder moet het daarbij ontgelden: van verschillende kanten wordt hij de inzet van een vergaand proces van demonisering, *vernerorisering*, ontheiliging, dehumanisering en ontvadering dat uiteindelijk leidt tot zijn smadelijke aftocht in 1795 en de oprichting van de Bataafse Republiek.

7.4 Invloed op het maatschappelijk leven: de Brutus-pruik

Als naamgever was het Romeins-republikeins rolmodel Brutus, in de gedaante van Lucius Junius Brutus en/of Marcus Junius Brutus, opvallend veel aanwezig in het dagelijks leven.⁹⁴ Zo duikt vanaf 1789 (!) de naam Lucius Junius Brutus op in verschillende almanakken als naamgever van de maand juni, omdat hij op de eerste dag van die maand Tarquinius zou hebben verjaagd. Het is een alternatieve verklaring voor de officiële lezing dat juni van *juniores* en *majus* (mei) van *maiores* komt, wat zou verwijzen naar de jongen en de ouden.⁹⁵ Gezien het tijdvak waarin deze lezing voorkomt, namelijk na het herstel van het stadhouderlijk regime, moet het bovenal gezien worden als verkapte kritiek op de stadhouder.

Na de omwenteling intensiveert de inbedding van Brutus in het maatschappelijk leven en kan er weer openlijk naar hem worden verwezen. Brutus doet het dan nog beter als naamgever. Zo staat op 13 februari 1795 in de *Leydse courant* een familieadvertentie. De pater familias, Jacobus Martinus Coopman, geeft daarin te kennen dat hij graag zijn kind naar Brutus wilde vernoemen, maar een dochter kreeg die hij daar-

⁹⁴ Ook in Frankrijk was een ware Brutus-cultus gaande. Dit blijkt uit bekende gegevens over het gebruik van Brutus in het dagelijks leven. Rond deze tijd was er namelijk een opvallende toename van het aantal jongens dat Brutus werd genoemd, ook verscheen Brutus' beeltenis opvallend veel op speelkaarten en porselein en werden er plaatsnamen naar hem vernoemd. E.G. Andrew, *Imperial republics*, 2011, p. 142 zie ook noot 9.

⁹⁵ *Almanach der natuur, voor iedere maand van het jaar, 1789; Almanach tot nut van 't algemeen, Voor het Schrikkeljaar 1792; Rooms. Catholyken bybel almanach. Voor het jaar 1793; Altoosdurende almanak of tijdwijzer; Almanach tot nut van 't algemeen, voor het jaar 1793.*

om vernoemt naar een van de beste 'Batavische Vrouwen'.⁹⁶ Hendrik Lentz en zijn vrouw Cunira Cornelia Hubert hebben meer geluk: zij dopen hun zoon op 8 september 1796 en geven hem de namen Hendrik Brutus Batavus, tegelijkertijd verwijzend naar Brutus en de Bataven.⁹⁷ En na 1795 doopt de Vaderlandsche Sociëteit 's-Hertogenbosch om tot Brutusbosch, want het voorvoegsel 'hertog' doet te veel denken aan het oude despotisme:

De Vaderlandsche Sociëteit te Brutus Bosch ('s Hertogenbosch oude styl) geeft hier by kennis, dat 's Hertogenbosch by hun is veranderd in Brutus Bosch. Zy verzoeken dat men den naam, die het aandenken van het voorig despotisme verlevendigt, niet meer op de adressen der brieven aan hun gerigt, gelieve te plaatsen, en de Postmeesters hun de zoodanige die met *Brutus-Bosch* bestempeld zyn willen doen toekomen.⁹⁸

Brutus is als naamgever ook gerelateerd aan de Nederlandse zeemacht: het Brutus-schip is een van de oorlogsschepen dat onderdeel van de Nederlandse zeemacht uitmaakt en net als de andere schepen een sprekende naam heeft.⁹⁹ De kranten doen er regelmatig verslag van en het staat meerdere keren op de politieke agenda van de volksrepresentanten tijdens debatten in de Nationale Vergadering. Het Brutus-schip is een van de oorlogsschepen die tijdens de krachtmeting met Engeland bij de Slag van Kamperduin op 11 oktober 1797 kansloos blijkt, maar ook het schip dat 'het langst en laatst in den stryd' is geweest.¹⁰⁰

Deze Brutus-hype vindt haar culminatiepunt en uiteindelijke ondergang in de populaire Brutus-pruik (zie afb. 58).¹⁰¹ Vanaf 1797 duiken er allerlei verwijzingen naar op in de meest uiteenlopende bronnen.¹⁰² Het lijkt erop dat het een 'kleine' en 'zwart-

⁹⁶ *Leydse courant*, 13-2-1795.

⁹⁷ Zie online doopregister Stadsarchief Amsterdam: NL-SAA-23672795.

⁹⁸ *Haagsche Courant*, 27-7-1795.

⁹⁹ Andere namen van de Bataafse oorlogsschepen waren: De Staten Generaal, Batavier, Mars, Leyden, Beschermer, Heldin, Minerva, Athalante, Vryheid, Gelykheid. Zie: *Dagverhaal der handelingen van de tweede Nationaale Vergadering representeerende het volk van Nederland*, 1797-1798, deel 7, v.a. p. 791.

¹⁰⁰ Bijvoorbeeld de *Amsterdamse courant* op 17-10-1797 of de *Rotterdamse courant* van 17-10-1797. Ook in de *Dagverhalen* van de Nationale Vergadering werd er regelmatig aan gerefereerd. *Dagverhaal der handelingen van de tweede Nationaale Vergadering representeerende het volk van Nederland*, 1797-1798, deel 7, p. 422, 677, 779-792 (twee nummers). Beschrijvingen ervan duiken ook op in andere bronnen, bijvoorbeeld in *Bijlagen tot het dagblad der vergaderingen van den raad der gemeente van Amsterdam*, 1797, vierde deel. Hierin 'Bijlage tot het dagblad der vergaderingen van den raad der gemeente van Amsterdam. Zondag, 15 oktober, 1797. Het derde Jaar der Bataafsche Vrijheid', op p. 345 een uitgebreid verslag van het oorlogsschip Brutus.

¹⁰¹ Volgens *Woordenboek der Nederlandse Taal* (WNT) moet de Brutus-pruik 'in het eind der 18^{de} en het begin der 19^{de} eeuw een bekende dracht zijn geweest, waarschijnlijk was het een korte pruik', zie: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=Mo56466>. Het dragen van de pruik was steeds populairder 'wijl de meeste lieden het gebruik van Paruiken thands beginnen nâtelaten en hun hair rond, á la Brutus, gaan draagen', zie: *Proeve van een ironiesch comiesch woordenboek, van verouderde, vernieuwde en nieuw uitgevonden woorden en spreekwijzen, in de Nederduitsche taal*, 1797, tweede stuk I-Z, p. 29.

¹⁰² De *Janus verzezen*, 1797, nr. 115 (12 juni 1797) verwijst er als eerste naar in een satirisch stuk op de zogenaamde 'Vaderlandsche sociëteit in Schralenstein opgericht onder de zinspreuk 'wij maken de



Afb. 58 *Costumes Français*. De man is gekleed in een frak, vest en gestreepte lange broek van fluweel. Hij heeft een halsdoek om en slobkousen van zwart laken. En zijn haar is kort geknipt (à la Brutus). Vervaardiger: onbekend, Parijs 1799.

te' pruik was.¹⁰³ Hoewel uit sommige andere bronnen blijkt dat het ook een kapsel van het eigen haar kon zijn, een belangrijk gegeven waarop ik later terugkom.¹⁰⁴ Doordat het zo'n kleine pruik of kort kapsel was, waren de oren van de drager zicht-

schuld nog dagelijksch groter". Deze sociëteit is 'zoo voor de gelijkheid, dat alle de leden derzelve hunne staarten op eene gelijke hoogte hebben laten afhakken, en zich a la Brutus doen Coëfferen'.

103 *De Arke Noach's*, 1799-1800, p. 37, noemt het een kleine pruik. *De Arke Noach's*, 1799-1800, p. 80, uit het gedicht 'Het orakel' blijkt dat het een zwarte pruik was: 'Beheerschers van der kunsten tempel,/ Let wat u 't hoog Orakel spelt:/ En treed min groots langs d'achtbren drempel,/ Daar haast u trots word neêrgeveld!/ De Godspreek zegt, dit huis hoord Ydorps burgerschaaren,/ Men doe het vreemd bestuur straks naar sint [?]elten vaaren./ En kyk! een mensch is zo toch niet,/ Dat hy zich graag verneedren ziet!/ Gy hebt Jupyn in toorn ontstoken,/ Daar gy een Koe hem offren dorst./ Apol heeft boos zyn lier verbroken,/ Toen 't beest zyn' tempel had bemorscht./ 't Vergramde godenpaar heeft in zyn drift besloten,/ U uit uw hoog verblyf in 't diepst des - baks te stoten./ En kyk! een mensch is zo toch niet,/ Of 't vallen baart hem groot verdriet!/ Wel-aan koopt zwarte Brutus-pruiken,/ Verscheurt uwe Masquerade pak;/ Pompt traanen uit uw beide luiken,/ En schreeuwt away in asch en zak./ Neen, steekt de handen uit, smeedt Op'ra's Balletten,/ Voorziet u, eer gy valt, als Dichters, van Brevetten./ Want kyk! een mensch is zo toch niet,/ Dat hem de vrye éntree verdriet.'

104 De haardracht zou de pruikenmakers hun brood hebben ontnomen en je zou jezelf kunnen ont-Brutussen door een 'oude geschooren ronde paruijk' op te zetten, zie: *De mode; eene satyre*, 1804, p. 8, 12.



Afb. 59 Medaillon van de Romeinse consul Lucius Junius Brutus. Vervaardiger: Reinier Vinkeles (naar eigen ontwerp). Amsterdam 1797-1798.



Afb. 60 Medaillon met een portret van Marcus Junius Brutus. Vervaardiger: Reinier Vinkeles (naar eigen ontwerp). Uitgegeven te Haarlem bij A. Loosjes 1798.

baar, waardoor bijvoorbeeld de schrijver van *De mode; eene satyre* de dragers van de haardracht á la Brutus grappend als ‘kaaloortjes’ bestempelde.¹⁰⁵ De haardracht was in Nederland alleen bekend voor mannen.¹⁰⁶ Maar in bijvoorbeeld Italië was het ook een populaire haardracht voor vrouwen.¹⁰⁷ Daar verbood de regering dit kapsel om-

105 *De mode; eene satyre*, 1804, p. 8, 12. Dat het een pruik of een kapsel moet zijn waarbij een gedeelte van het hoofd (de oren) kaal is, blijkt ook uit ‘Een nieuw Lied of Zamenpraak tusschen een groote steek en een Brutus hoofd’. In dit lied gaat het om een samenspraak tussen een man met een grote steek (een hoofddeksel waarbij de rand aan weerszijden is opgeslagen) en een ‘jonkman met een Brutus hoofd’. De man met de grote hoed zingt beschimpend: ‘Jy met jou kaale ooren, ’t is of je uit ’t Apeland, In China zyt geboren’. *Het vrolyk Catootje*, 1802, p. 6. Met de opmerking dat de jongeman uit Apeland lijkt te komen, wordt verwezen naar *Reize door het Apeland* van Gerrit Paape. Zie: M.D.J.A. Schasz, *Reize door het Aapeland*. P. Altena (ed.), 2007.

106 ‘[M]en weet, naamlyk, dat de somtyds al vry poetsige MODE, voor eenigen tyd, heeft weeten in den smaak te brengen, het Hair der Hoofden, onder de mannelyke Sexe, zóó kaal van ronsomme te laten afsnyden, dat een, op die wyze gekapt, Hoofd, (als het den naam van gekapt zal mogen gegeven worden) en een geschooren Aapen-kop, al tamelyk veel overeenkomst met malkanderen hebbe. – En het is bekend, dat die zoo fraaije Aapen-mode de distinctieve benaming van à la BRUTUS is toegevoegd geworden; – speciaallyk, om daar door aanteduiden, dat zóódanige Baviaans-koppen, éénig en alléén, ter glorieuse Nagedachtenisse van den beruchten Romeinschen BRUTUS gedraagen wierden.’ Zie: *De mode; eene satyre*, 1804, p. 2-3.

107 ‘In de overige plaatsen van Italiën, die volkomenlyk onder het bedwang van Oostenryk zyn, gelyk te Milaan en elders, wordt alles vernietigd, wat eenigszins, (niet) slegts de minste gemeenschap, maar zelfs de minste aanspeeling, heeft met Republikeinsche gevoelens. Zo, onder anderen, heeft het tegenwoordig Gouvernement, zig niet vernederd geächt, zyne voorzorg uit te strekken tot de Brutus Pruiken der Vrouwen, die scherpelyk verboden zyn, niet uit hoofde van de zaak, want geen Pruiken-form kan eenige soort van Gouvernement schadelijk zyn, maar alleen uit hoofde van den naam, die, hoe onëingenlyk ook in deezen gebeezigd, altoos onaangenaame herinneringen verwekt in de zielen van overheerschers.’ Zie: *Binnenlandsche Bataafsche courant*, 3-8-1799. ‘Nieuwsbericht uit Italië. Milaan 15 July. Ten einde den

dat de naam ervan 'onaangename herinneringen' zou verwekken in 'de zielen van overheerschers.'¹⁰⁸

De pruik verwees volgens *De mode, eene satyre* naar Lucius Junius Brutus, maar gebaseerd op de beschrijvingen van de pruik, namelijk zwarte naar voren gekamde ongelijk geknipte en platte haren, lijkt het eerder de haardracht van Marcus Junius Brutus na te bootsen (zie afb. 59 en 60).

Het Brutus-kapsel staat hiermee in de traditie van de eind achttiende eeuw bekende patriotse invulling van de Caesar-Brutusmetafoor: de stadhouder als Caesar en de ware vaderlander als Marcus Junius Brutus die alles, zelfs moord, over heeft voor de vrijheid. Zoals uit hoofdstuk 7.4.2 bleek, was Joan van der Capellen tot den Pol de eerste patriot die structureel met Marcus Junius Brutus werd vergeleken. Nog na zijn dood werd hij als republikeinse held geëerd door hem in de gedaante van Marcus Junius Brutus te laten afbeelden (zie afb. 53). Door zich een Brutus-kapsel aan te laten meten, sloot de drager ervan dus aan bij een welbekend referentiekader en kon deze zich, net als zijn voorganger Capellen tot den Pol, vereenzelvigen met de naamgever ervan:

Want 't is toch zeker en gewis
Dat, daar schier elk een *Brutus* is,
Ook elk een kleine pruik, als *Brutus* droeg, moet draagen!
Koop dan, op dat uw roem onluik',
ô Batavier, een *Brutus*-pruik!¹⁰⁹

Toch is het niet onwaarschijnlijk dat de drager van de pruik ook aanspraak kon maken op de zo bewonderde deugden van de republikeinse vader Lucius Junius Brutus die landsbelang stelde boven privébelang. In feite was het onderscheid tussen de twee Brutussen niet altijd even scherp en ook niet altijd van even groot belang. Ze waren beiden uitermate geschikt om zich mee te identificeren.

De drager van het Brutus-kapsel kon zijn republikeinse inborst er dus mee uiten. Op deze manier, als veruiterlijking van een innerlijk diep republikeins besef, maakte de Brutus-pruik al snel na zijn introductie in 1797 furore als dé politieke pruik van zijn tijd. Het leverde echter ook problemen op, zoals blijkt uit het bovenstaande citaat. De Brutussen schoten als paddenstoelen uit de grond, wat meteen de kritiek op deze specifieke haardracht weergeeft, want in theorie kon iedereen met wat geld zich tooien met zo'n felbegeerd Brutus-kapsel:

franschen smaak van kleden ganschelyk te verbannen, verscheen de scherprechter alhier benevens zyne vrouw gisteren op eene openbaare wandeling. De scherprechter zelve was zeer elegant met een lange broek schoenen met punten van een duim, een halsdoek waar in zich de kin geheel verschool en een kapsel *à la brutus*. Zyne vrouw was *à la Guillotine*, met ontbloote schouders, hals en armen gekleed. Men ziet hier uit hoe verre de verbittering gaat, dat men zich zelfs met dingen van zo weinig belang bezig houdt.'
Zie: *Haagsche courant*, 10-8-1799.

¹⁰⁸ *Binnenlandsche Bataafsche courant*, 3-8-1799.

¹⁰⁹ *De Arke Noach's*, p. 37.

Aan alle Heeren en Dames, Burgers en Burgeressen, wordt kenbaar gemaakt, dat zedert weinige dagen van Parys in Den Haag *Jean Baptiste Louis Tourepeigne*, gewezen coiffeur van de Graaf *a'Artois*, medebrengeende een incroyable voorraad van paruiken van de Vrouwelyke Sexe, als *à Vincorrigible, à la menteuse: à la moucharde, à la merveilleuse, à la bavarde*: ook heele en halve naturelletjes van de mannelyke Sexe, van onderscheide caliber en gedaante; als: *à la Schermer, à la Brutus, à la Dumoulard, à la Barthelémy, &c.* Hij heeft de eer zich te recommandeeren in de gunst en protectie van het geëerd Publiek, byzonder in die van de Representanten, die op den eersten September aanstaande voor het eerst zitting zullen neemen --- Oprechte volksvrienden bedient hy voor niets: Foederalisten betalen dubbeld --- Aristocraaten 5 dubbeld: en gezwenkte Democraten 10 dubbeld. Hy is ook voornemens met de aanstaande Wintermaanden publieke lessen te geeven over de kunst, om politieke Pruiken en Tourtjes te maaken, welke een ieder wel aanzigten, die in hoge Collegien gezeten zyn.¹¹⁰

De schrijver plaatst de Brutus-pruik in een bont politiek gezelschap. Hij staat in het rijtje tussen *à la Schermer* (Simon Schermer, representant Nationale Vergadering), *à la Dumoulard* (Joseph Vincent Dumolard, lid van De Raad Vijfhonderd: vervanger van de Nationale Conventie in Frankrijk) en *à la Barthelémy* (Barthélemy Catherine Joubert, Frans generaal tijdens de Franse revolutie). Het volk en in het bijzonder de volksrepresentanten zijn de beschermelingen van de pruik, zij verlenen hem zijn status als republikeinse pruik. Echte republikeinen mogen de pruik voor niets hebben, maar federalisten, aristocraten en gezwenkte democraten moeten (veel) meer betalen dan het gebruikelijke tarief. En daar zit hem juist de crux. Gezien de populariteit van de Brutus-haardracht beantwoordde het aan een breed gedragen wens om het innerlijke republikeinse besef zichtbaar en openlijk kenbaar te maken voor de buitenwereld. De Brutus-haardracht stond dan symbool voor de grote waarde die de Bataven hechtten aan transparantie. Zeker in de gevallen waarbij het kapsel werkelijk in het eigen haar was geknipt en het dus niet ging om de pruik die weliswaar het eigen haar zo goed mogelijk moest nabootsen.¹¹¹ Tegelijkertijd was het kapsel voor ie-

110 *De politieke blixem*, nr. 13 (28 augustus 1797), p. 102-103.

111 De Bataven streefden in hun nieuwe politieke orde een hoge mate van openheid en transparantie na. Dat was waar het volgens hen juist aan ontbrak in de oude politieke situatie. Zij zorgden voor openheid van bestuur door een kiessysteem in te voeren, door de politieke debatten in een voor publiek toegankelijke Nationale Vergadering te houden en door alles wat daar werd gezegd te publiceren in de *Dag-verhalen* (zie hierover 7.6.2). Zaken die ondenkbaar waren onder Willem V. Zie: M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, p. 113-115; L. Hunt omschrijft in *The Family Romance of the French Revolution*, 1992, p. 97-98, het verlangen naar transparantie in relatie tot de aristocratische manier als volgt: 'The ability to conceal one's true emotions, to act one way in public and another in private, was repeatedly denounced as the chief characteristic of court life and aristocratic manners in general. These relied above all on appearances, that is, the disciplined and self-conscious use of the body as a mask. The republicans, consequently, valued transparency - the unmediated expression of the heart - above all other personal qualities. Transparency was the perfect fit between public and private; transparency was a body that told no lies and kept no secrets. It was the definition of virtue, and as such it was imagined to be critical to the future of the republic.'

dereen die er het geld voor over had, beschikbaar. Dit was de grootste valkuil van de pruik, want iedereen, ook een aristocraat, kon in feite zo'n pruik op het hoofd zetten. Satirici benadrukten al snel deze zwakke plek door de draak te steken met de pruik en zijn dragers en daarmee was de ondergang van de Brutus-pruik ingezet. Zij sloten daarbij aan bij het welbekende gebruik in de achttiende eeuw om allerlei modeverschijnselen, zoals hoeden en pruiken, het onderwerp van spot te doen zijn vanwege het tijdelijke en grillige karakter ervan.¹¹² Ook de Brutus-haardracht kreeg als politiek modeverschijnsel al snel commentaar te verduren in allerlei satirische werken. Daarin werd het kapsel als iets tijdelijks, als een rage, weggezet.¹¹³ Daardoor zei het dragen ervan eigenlijk niets over de werkelijke republikeinse inborst van de drager. Iemand die met de kleur van de mode meewaait, waait namelijk ook met de kleur van politiek mee:

Zie deeze man, die 'er uitziet als een kannunik, en zich met een prachtig rytuig naar *Tivoli*¹¹⁴ laat brengen: zie, zyn breede en vierkante gestalte, door HEIL in de mode gebragt, zyn puntige laarsen zyn ronde schouders, zyn zwarte platte hairen, die in de nek ongelijk afgesneeden en als onder een hoed begraven zyn. Een Duitscher zou misschien zeggen, dat die man 'er als een lompert uitziet! – maar een *Brutus Paruik* kan alleen een hoofd naar de mode bedekken. Ziet gy daarenboven die eertyds driekleurige cocarde niet, waar van de verwoestende tyd nog alleen het wit eerbiedigde? Ja zie, hoe dezelve zich nederig achter een gouden lis verbergd! indien dit sterke contrast geen Romein aankondigd in een leverancier van de Republiek: aldan verraad dit ten minste iemand, die binnen kort ryk is geworden.¹¹⁵

Op de hoed van de drager van de Brutus-pruik prijkte eerst nog de driekleurige kokarde, kennelijk was dit iemand die het stadhouderschap een warm hart toedroeg. Van de kleuren rood-wit-blauw, is nu alleen nog maar de kleur wit overgebleven, verborgen achter een gouden lis. Zo veranderlijk als de mode is, zo veranderlijk is de politieke gezindheid. Impliciet: het aristocratisch gedeelte van de bevolking verschoot na 1795, net als de mode, van kleur en het enige wat ze hoefden te doen was haar pruik en hoed verwisselen.

Toch, het feit dat het Brutus-kapsel en niet een Cajus Gracchus-pruik, ook al was het kortstondig, de haardrachtenmarkt veroverde wil zeggen dat juist deze Romeins-republikeinse held alles in zich had om naar te willen verwijzen als men zichzelf wil de profileren als ware, als echte republikein. Hoe zetten de representanten, wellicht

¹¹² Zie over dit onderwerp: E.J.B. Schonk, *Nijmeegse mutsen. Een satire uit 1792*. E.J.B. Schonck. *De Bonheurs uit de mode. Heldendicht*. André Hanou (ed.), 2006.

¹¹³ De schrijver van het tijdschrift *Sem, Cham en Japhet*, 1800, p. 26, geeft een beschrijving van Japhet: 'ja, wat is van hem veel te zeggen? waarlyk niet veel, hy ziet 'er jolig genoeg uit, maar zal waarachtig geen kettery in de waereld brengen. Hy is netjes gekapt, (schoon hy voor eenige maanden de vlaag had van met geweld à la Brutus te verschynen,) draagt geweldige spitsche schoenen en is voor het overige wit papier.'

¹¹⁴ Volgens *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen*, 1800, p. 633 wordt met Tivoli een van de tuinen van Parijs bedoeld, voorheen *Jardin Boutin* genoemd, waar het publiek van Parijs zich verzamelt.

¹¹⁵ *De lof der paruiken, met Historische aantekeningen*, 1800, p. 28-29.

op momenten getooid met zo'n Brutus-pruik, dit rolmodel in tijdens de politieke debatten?¹¹⁶ En hoe gebruikten zij de andere politieke personages? Hieronder ga ik daar verder op in.

7.5 Politiek theater: de Nationale Vergadering

Zoals ik in de inleiding van dit hoofdstuk al aangaf, was de nieuwe politieke situatie na 1795 in vele opzichten onvergelykbaar met de oude situatie. De nieuwe politieke omstandigheden vroegen om nieuwe taal en een nieuwe invulling van politieke begrippen. Toch refereerden de politici tijdens de politieke debatten in de Nationale Vergadering regelmatig aan de Romeins-republikeinse helden en hun tegenstanders, met name op cruciale ijkmomenten. Deze specifieke momenten vormen een rode draad in de geschiedenis van de Bataafse Republiek. In deze paragraaf vormen ze ook het richtsnoer voor de bespreking van de moduleringen van de Romeins-republikeinse personages binnen het politieke debat, zoals bekend via de *Dagverhalen* voor de jaren 1795-1801 (hierover meer in paragraaf 7.6.2). Met deze invalshoek hoop ik verder inzicht te geven in hoe de klassiek-republikeinse retoriek nog van waarde was voor de nieuwe politieke realiteit.

Deze aanpak betekent wel dat ik mij beperk tot de Romeins-republikeinse personen aan wie men op deze momenten refereerde, zonder daarmee onrecht te willen doen aan de overige Romeins-republikeinse personages.¹¹⁷ Daarnaast verwijzen in de gebruikte bronnen, de *Dagverhalen*, niet alleen representanten naar de republikeinse staatsmannen en hun tegenstanders, maar ook commissies en delegaties uit het land die naar de Nationale Vergadering komen om een verzoek of een mededeling te doen. Deze verwijzingen zijn langs deze weg tot het politieke debat gaan behoren en zijn, waar relevant, meegenomen in de analyses. Natuurlijk waren niet alle verwijzingen naar de Romeins-republikeinse personen in politiek opzicht even relevant, sommige heb ik daarom buiten beschouwing gelaten.¹¹⁸

116 Op de silhouetportretten van de leden van de eerste Nationale Vergadering gemaakt rond 1796-1797 dragen de representanten nog hun klassieke pruiken. Zie over de silhouetportretten: J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012.

117 In de *Dagverhalen* staan verwijzingen naar Brutus, Nero, Cajus Gracchus, Cato en Caesar, van wie alleen de twee laatsten niet meer op het toneel terugkeren tussen 1795-1803. Brutus, Nero en Cajus Gracchus keren wel terug op het toneel en zij komen ook voor in de *Dagverhalen*. Alleen *Britannicus* keert niet meer terug op het toneel en naar hem heb ik ook geen verwijzingen in de *Dagverhalen* aangetroffen.

118 Een voorbeeld daarvan is een verwijzing naar Cajus Gracchus in een discussie over de al dan niet aparte opneming in de grondwet van de rechten van de mens en burger zoals geformuleerd door een interne commissie. De commissie adviseert deze weg te laten, aangezien de nieuwe grondwet erop gebaseerd is. Representant Hahn is het daar niet mee eens, waarop representant Bacot aanvoert dat uit de artikelen zelf de rechten en plichten blijken. Uit het artikel over de vrijheid van meningsuiting waarin gezegd wordt 'dat elk zyne gedachten, door mond, pen, of Drukpers, vry openbaar mag maaken, mids hier door, noch de Maatschappij, noch eenigen byzonderen persoon beleedigende' blijkt volgens hem toch ieders recht 'om zyne gedachten, op allerlei wyze vry en onbelemmerd te openbaaren?' en duidt het niet tevens

Voordat ik overga tot de bespreking van de receptie en het voortleven van de Romeins-republikeinse personages volgens bovenstaande kaders, ga ik eerst in op de invloed van het toneel waar het gaat om debatteertechnieken en redenaarskwaliteiten, op de *Dagverhalen* als bron en de theatrale cultuur van de Nationale Vergadering in het algemeen.

7.5.1 Theater als oefenschool voor politiek

Zoals de prins tussen 1788-1795 twee keer het hoftheater, het Franse Theater in Den Haag, verruilde voor de Amsterdamse Schouwburg, zo bezochten leden van de Constituerende Vergadering in 1798 tweemaal de Amsterdamse Schouwburg in hun officiële rol.¹¹⁹ Een van die bezoeken was op 7 maart 1798 toen de Amsterdamse Schouwburg (op dat moment net omgedoopt tot Schouwburg der Bataafse Republiek) geld inzamelde voor de weduwen en wezen van 'den gesneuvelden en gekwetsten op 's Lands Vloot in de jongste Zeeslag'. Die avond stond daarom een benefietvoorstelling op het programma. Het toont de verwevenheid tussen het toneel en de politieke arena: een militaire actie waartoe opdracht was gegeven vanuit de regering van het land en die veel slachtoffers eiste, kreeg financiële en morele ondersteuning vanuit het theater. Die verwevenheid ging ver: de voorstelling begint die dag later dan normaal, pas om zeven uur, omdat 'de commissie uit de Constituerende Vergadering, niet eerder kan, en deze representatie zal bijwonen.'¹²⁰

Buiten deze officiële bezoeken waren de eerste volksvertegenwoordigers van de Bataafse Republiek, net als het grootste gedeelte van de inwoners van Nederland, uiteraard al jarenlang als theatertoeschouwer te vinden in de schouwburg, in plaatselijke theaterzaaltjes of tijdens feesten of op de kermis. Daar zagen zij verschillende toneelspelers en speelstijlen voorbijkomen en leerden zij hoe je gebaren, houding, gezichtsuitdrukking en stem kon inzetten om een publiek te overtuigen, hoe je emoties kon bespelen.

De gedachte dat de volksrepresentanten zich bij hun optreden tijdens de Nationale Vergadering lieten inspireren door het toneel, is ingegeven door de voorbeeldfunctie die het theater kreeg als het ging om de welsprekendheid. Rond het midden van de achttiende eeuw hadden predikanten al doorgekregen dat de voor hen zo belangrijke preek en het toneel nogal wat overeenkomsten vertoonden. In beide gevallen moest een publiek geraakt – en beschaafd – worden. Nu gingen zij inspiratie putten

ieders plicht aan, om nimmer iemand hierby te beledigen? Wanneer dit nu naderhand nog weer afzonderlyk, onder den titul van Recht en Plicht, wordt voorgedraagen, zou zulks niet byna het zelfde, en dus even overtollig zyn, als of men, na gezegd te hebben, *Titia* is de Moeder van *Cajus*, 'er nog eens weder by meende te moeten voegen, dat *Cajus* uit *Titia* geboren, of de Zoon van *Titia* is? *Dagbladen der handelingen van de nationale Vergadering representerende het volk van Nederland*, deel 5, nr. 471, 11 april 1797, p. 558-560.

¹¹⁹ Zie: *Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden*. Eerder, op 4 september 1788, is er een extra opening van het toneel voor de Prins van Oranje, zie: B. Albach, *Helden, draken en comedianten*, 1956, p. 39.

¹²⁰ *Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden*.

uit verhandelingen waarin de regels voor spreken in het openbaar voor acteurs, juristen en predikanten gezamenlijk werden uiteengezet.¹²¹ Sommige predikanten namen zelfs acteerles om geloofwaardiger over te komen.¹²² Mede onder invloed van het toneel waar de natuurlijke speelstijl de meeste ingang vond, kwam voor hen het accent steeds meer op de lichamelijke welsprekendheid in plaats van de (rationele) overtuigingskracht te liggen, waarbij de nadruk lag op een natuurlijke welsprekendheid.¹²³

In werken over de redenaarskunst voor predikers, zoals *Lessen over het leeraarsambt in de christelijke kerk* (1802) van Konijnenburg, lag de nadruk op doen in plaats van lezen. Een beginnend prediker moest starten met het observeren van anderen en oefenen voor de spiegel.¹²⁴ En zo gold dat ook voor de politici van de nieuwe Bataafse Republiek: zij moesten ook op zoek gaan naar voorbeelden en zichzelf bekwamen in het spreken door zelf te oefenen. Nu hadden degenen met een universitaire graad in rechten als student al kunnen werken aan hun verbale en retorische vaardigheden.¹²⁵ En alle universitair geschoolde politici hadden op de Artes, de lagere propedeutische fase waar ze bekwaamd werden in onder andere de retorica, kennis gemaakt met de filosofische leer van de *Ars Rhetorica* van Aristoteles, waarin de belangrijkste rede-neerkunsten waren neergelegd. Maar voor de overige politici (ruim een derde van de eerste Nationale Vergadering), die deze achtergrond niet hadden, waren de toneelkunsten die zij in de praktijk, gewoon in hun eigen schouwburg of theaterzaal, konden zien een van de weinige referentiekaders voor hun eigen optreden in de politieke arena.¹²⁶ Bovendien had het toneel als inspiratiebron een belangrijk onderscheidend kenmerk ten opzichte van alle theoretische geschriften over de welsprekendheid: als je inzichten over debatteer- en presentatietechnieken wilde opdoen, kon je beter voorbeelden zien, dan er slechts over lezen.¹²⁷ Daarbij was het toneel een referentiekader dat direct veel praktische voorbeelden gaf. Dit was hard nodig, omdat de poli-

121 H. Roodenburg, 'Tranen op het preekgestoelte. De achttiende-eeuwse kanselwelsprekendheid tussen toneel en authenticiteit', in: *De Achttiende Eeuw* 41 (2009) 1, p. 15-32; I. Leemans en G.J. Johannes, *Worm en donder*, 2013, p. 288-289. Zie voor een verhandeling over de welsprekendheid bijvoorbeeld G. Jacobs, *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor predikanten, redenaers, tooneelspeelders en geselschappen*, 1751.

122 'In het achttiende-eeuwse Utrecht, bijvoorbeeld, namen geliefde predikanten als Gisbertus Bonnet (1723-1805), tevens hoogleraar aan de academie, en Jacobus Hinlopen (1723-1803) toneellessen, juist om hun lichamelijke welsprekendheid te verbeteren.' Zie: H. Roodenburg, 'Tranen op het preekgestoelte. De achttiende-eeuwse kanselwelsprekendheid tussen toneel en authenticiteit', in: *De Achttiende Eeuw* 41 (2009) 1, p. 18.

123 Ibidem, p. 17.

124 Ibidem, p. 29.

125 E. Hagen, 'Een zaal van staatsmannen, niet van godgeleerden. Godsdienstige sentimenten in de Nationale Vergadering', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment*, 2013, p. 128. 63 leden van de 150 leden tellende eerste Nationale Vergadering hadden een rechtenstudie afgerond, zie: J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, bijlage 1.

126 Ibidem.

127 E. Hagen en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoening van het hart". Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 26 (2013) 4, p. 530-547. Over de redenaars van de eerste Nationale Vergadering, zie: J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012.

tici voor het eerst in de geschiedenis werden gadegeslagen door het aanwezige publiek op de publieke tribune.

In hoofdstuk 1 (zie afb. 1 en 2) wees ik al op de overeenkomsten tussen de theaterzaal en de vergaderzaal van de Nationale Vergadering: zoals de acteur in het eind achttiende-eeuwse toneel voor de ogen van een mondig, kritisch en beoordelend publiek optrad, zo traden de politici van de Bataafse Republiek ook op voor een hun toekijkend en commentaargevend publiek.¹²⁸ In beide gevallen gold dat de spreker zich bewust moest zijn van zijn optreden en hoe de kwaliteit daarvan de ontvangst van de boodschap bepaalde. Door de aanwezigheid van een publiek, was het voor toneelacteurs, maar ook voor de politici van 1795 (meer dan voor hun voorgangers) van groot belang *hoe* ze hun standpunt overbrachten.

7.5.2 De Dagverhalen

Voor de betekenis, receptie en het voortleven van de Romeins-republikeinse personages binnen het politieke debat vormen de *Dagverhalen* de belangrijkste bron.¹²⁹ De *Dagverhalen* zijn een zo goed als woordelijk verslag van alles wat gezegd is tijdens de politieke debatten in de Nationale Vergadering, opgetekend door de aanwezige verslaggevers.¹³⁰ Hierin werden alle redevoeringen, rekestes of adressen van burgers, missives van lage overheden, diplomatieke vertegenwoordigers en andere mogendheden, rapporten van commissies of andere belangrijke mededelingen gepubliceerd voor het grote publiek.¹³¹ Wie maar wilde kon de dagelijks in druk uitkomende *Dagverhalen* voor anderhalve stuiver kopen.¹³²

De *Dagverhaalschrijvers* hadden een vaste plek op de publieke tribune waarvandaan ze, net als het aanwezige publiek, het politieke strijdperk gadesloegen. Zij deden in woord maar soms ook in gebaar, door te beschrijven hoe iemand zich gedroeg, verslag van alles wat er gezegd werd tijdens de vergadering.¹³³ De openbare vorm van vergaderen (voor een publiek) en de openbare verslaglegging ervan (in de *Dagver-*

¹²⁸ 'Na klachten over al te luidruchtige blijken van goed- of afkeuring vanaf de tribunes gaf Pieter Vreede daarom ook aan dat hij zijn collega's met alle blijken van publieke betrokkenheid juist blij moesten zijn: "God beware ons, dat die edele geestdrift ons onverschillig zoude zyn". Geciteerd uit E. Hagen en I. Leemans, Een "vuurige aandoening van het hart". Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 26 (2013) 4, p. 543.

¹²⁹ De *Dagverhalen* kwamen onder verschillende titels uit: *Dagverhaal der handelingen van de Nationale Vergadering representeerende het volk van Nederland*, deel 1 t/m 6, 1796-1797; *Dagverhaal der handelingen van de tweede Nationale Vergadering representeerende het volk van Nederland*, deel 7 t/m 9, 1797-1798; *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam des Bataafschen volks*, deel 1 t/m 13, 1798-1801.

¹³⁰ Ook de kranten deden verslag van wat er gebeurde: de meest belangrijke gebeurtenissen en beslissingen vonden stevast hun weg naar de verschillende soorten couranten die Nederland rijk was.

¹³¹ J. Oddsens, *Pioniers in schaduwbeeld*, p. 172.

¹³² Ibidem, p. 17.

¹³³ E. Hagen en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoening van het hart". Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 541.

halen) pasten bij het nieuwe politieke denken waarbinnen transparantie van bestuur een van de pijlers was. De volksvertegenwoordigers erkenden de openbare functie van de Nationale Vergadering en de noodzaak tot transparantie door waar mogelijk hun redevoeringen aan de schrijvers van het *Dagverhaal* te overhandigen. Deze namen deze teksten dan vaak integraal over.¹³⁴

De *Dagverhalen* markeren in feite het beginpunt van de nieuwe politiek en waren in hun tijd een unicum: voorheen was er geen mogelijkheid om als publiek de bestuurders van het land te volgen en er was zeker niet zo'n wijdverspreide mogelijkheid als de *Dagverhalen* om achteraf kennis te nemen van de debatten en besluiten van de bestuurders van het land. Het is goed om even stil te staan bij wat de impact hiervan was voor het maatschappelijk leven. Voor elke bewoner van het land, man zowel als vrouw, was het nu mogelijk om op individuele titel een rekest in te dienen bij de Nationale Vergadering over welk onderwerp dan ook. Dee betreffende persoon kon vervolgens een paar dagen later via de *Dagverhalen* te weten komen wat de voorzitter en de representanten van de Nationale Vergadering erover gezegd hadden. De burgers hadden via verkiezingen en zeker via deze rekestprocedure een vrij directe invloed op het bestuur van het land gekregen. Andersom konden de representanten via hun debatvaardigheden en overtuigingskracht proberen de publieke opinie op hun hand te krijgen. Ze konden daarin succesvol zijn, en het publiek op de publieke tribune bevestigde dat door te juichen of te klappen zoals blijkt uit verschillende optekeningen daarvan in de *Dagverhalen*, of hopeloos teleurstellen.¹³⁵ Hoe dan ook, in het nieuwe politieke bestel was er een openbare en transparante wisselwerking tussen volksvertegenwoordigers en burgers ontstaan. En juist dat maakt de debatten in de Nationale Vergadering en de *Dagverhalen* zo interessant.

De nadruk op de woordelijke verslaglegging van de *Dagverhalen* zou tot de conclusie kunnen leiden dat zij geen inzicht boden in *hoe* de politici hun boodschap overbrachten. Hoe zij hun stem gebruikten, welke houding ze aannamen en welke gebaren ze maakten. In de praktijk echter konden de *Dagverhaalschrijvers* in hun woordelijke verslaglegging al weergeven hoe de stemming van de politici was op de momenten bijvoorbeeld dat zij zelf hun emoties benoemden. De schrijvers hadden echter door middel van typografische technieken ook de mogelijkheid om bepaalde debatteertechnieken via schrift over te brengen aan de lezers. Door gebruik te maken van liggende streepjes en cursiveringen bijvoorbeeld. Het was bovendien ook niet ongebruikelijk dat de verslaggevers zelf de stemming van een bepaalde spreker benoemden. Hagen en Leemans hebben uitgezocht hoe het begrip geestdrift een posi-

¹³⁴ M. Rutjes, *Door gelijkheid gegrepen*, 2012, p. 113-114.

¹³⁵ Een voorbeeld: als Verbeek is gekozen tot voorzitter doet Agent Spoors de hartelijke wens 'dat de raadslagen deezer Vergadering mogten strekken tot heil des Vaderlands, en tot handhaving van de Vryheid der Bataafsche Natie, het welk met de levendigste toejuichingen op de Tribunes en de Loges, alwaar eene buitengewoone menigte Burgers en Burgeressen aanwezig was, beantwoordt werdt'. *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam 1798 (des Bataafschen volks)*, deel 1, 13, 14 en 15 juni 1798, p. 358.

tieve invulling kreeg vanuit het toneel en hoe dat vervolgens postvatte in de politieke cultuur van de Nationale Vergadering. Zij geven aan dat ‘de *Dagverhaalschrijvers* heel wat momenten [rapporteerden] waarop het “koelbloedig” redeneren, waarbij ook nog een vleugje pathos toegestaan was, overging in een al te “driftige” toon of lichaamstaal, bijvoorbeeld wanneer een redenaar “met drift” op het spreekgestoelte afliep of zijn woorden kracht bijzette door “met drift op de bank” te slaan.’¹³⁶

Al met al kan gezegd worden dat zeker gemeten naar de mogelijkheden van de tijd de *Dagverhalen* een ‘duizelingwekkende journalistieke onderneming’ waren.¹³⁷ Dat wil echter niet zeggen dat er nooit iets misging. Dit illustreert een rectificatie in het *Dagverhaal*. Dit voorbeeld geeft daarnaast aan hoeveel belang de politici hechten aan een juiste weergave van hun woorden. De rectificatie gaat over een discussie tussen de leden van de Nationale Vergadering over de rechten van het individu. De representant Van Hooff maakt daarin het onderscheid tussen het natuurlijk en het burgerlijk recht. Hij noemt het natuurlijk recht volgens het *Dagverhaal*, het recht van de sterkste, het recht van Brutus. Daartegenover zet hij het burgerlijk recht. Volgens hem heeft de mens met het toetreden tot de maatschappij rechten behouden. Een voorbeeld is de morele vrijheid om zijn eigen ‘conscientie, naar zyn eigen wil te bestie- ren.’¹³⁸ In nr. 353, woensdag 1 februari 1797 staat hierover een rectificatie opgenomen:

Op het einde van ons Dagblad No. 349. is het Extract van het Advys van den Burger *van Hooff* verkeerd uitgedrukt; wy hebben hem daar doen zeggen: dat het natuurlyk recht, het recht van den sterksten, het recht van *Brutus* is. Wy zyn in staat dit abuis te redresseeren, en het Advys woordelyk, zo als het door den Burger *van Hooff* is opgegeven, hier te plaatsen.

Wat blijkt nu: er is een fout gemaakt tijdens het opschrijven van de woorden van Van Hooff. Het had moeten zijn, zo staat in het *Dagverhaal*:

Het recht van Natuur is dan niet anders, als het recht van geweld, het recht van den Brut (*): het natuurlyk recht bestaat, om zig tegen dat geweld te behoeden, en daar door de Burgerlyke rechten te verzekeren.

(*) *De Brut, een onbeschaafde, of een beest, en dus niet ‘Brutus’.*

De schrijver van het *Dagverhaal* voelde zich geroepen om deze foutief afgedrukte woorden, waardoor het republikeinse rolmodel Brutus ineens in een kwaad daglicht kwam te staan, achteraf recht te zetten. Misschien was er commotie of verwarring over ontstaan bij de lezers van het *Dagverhaal*? Het lijkt er in elk geval op dat Van Hooff deze fout niet wilde laten staan en hij zijn goede naam in eer hersteld wilde

¹³⁶ E. Hagen en I. Leemans, ‘Een “vuurige aandoening van het hart”. Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800’, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 544-545.

¹³⁷ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 17.

¹³⁸ *Dagbladen der handelingen van de nationale Vergadering representeerende het volk van Nederland*, deel 4, nr. 349, 30 januari 1797, p. 644.

Afb. 61 *Nauwkeurige afbeelding van de Nationale Vergadering in Den Haag, 1796. Vervaardiger: George Kockers, Middelburg 1797.*



zien. Hij had er belang bij dat de lezers van het *Dagverhaal* hem niet associeerden met iemand die tegen Brutus is.

7.5.3 *De theatrale cultuur van de Nationale Vergadering*

Net als in het politiek-maatschappelijk debat maken de representanten graag gebruik van het personage Nero om aan te geven hoe monsterlijk iets is. De wijze waarop zij dit doen, illustreert hoezeer in de Nationale Vergadering de politieke cultuur met de theatrale cultuur is verweven. Pieter Vreede, een ervaren spreker, houdt in juni 1797 een vlammend betoog tegen de slavernij en doet dit met een zekere mate van theatraliteit. Uit het *Dagverhaal* blijkt namelijk dat hij, voordat hij zijn rede begint, het spreekgestoelte beklimt (zie afb. 61). Dit doet lang niet elke representant voordat hij iets wil zeggen, maar Vreede kiest dit moment uit om het wel te doen. Vanaf deze plek, rechts naast de voorzitter, heeft hij goed zicht op de overige volksvertegenwoordigers en, belangrijker nog, hebben zij én het publiek op de publieke tribune goed zicht op hem. Hij kan zo alle aandacht voor hemzelf en zijn verhaal naar zich toetrekken. Dit is een man met een missie. Vreede spreekt vervolgens overtuigend en zet weldoordachte retorische vaardigheden in. Hij stelt eerst een vraag en beantwoordt deze subiet zelf in een aantal zinnen met herhaalde uitroeptekens, waaruit blijkt dat die met de nodige kracht zijn uitgesproken. Uit het hele stuk blijkt een bepaald soort passie en hevige emotionele stijl die men ook van het toneel gewend was:

De vraag is hier, niet of men met het daarstellen van dezen Artikel verstandig gehandeld hebbe — en of het niet wenschelyker geweest ware, dat men zoo wel met betrekking tot de afschaffing der Pynbank, als van de Gilden en andere soortgelyke zaken, een bepaalden tyd had vastgesteld, binnen welken het Wetgevend Lichaam met bedaardheid had kunnen voorzien tegen de nadelen en verwarringen, welke eene plotselyke afschaffing natuurelyk ten gevolge moet hebben — maar de taak van deze Vergadering is eenvoudig, om naar de beste middelen om te zien, van welke men zich in ons Vaderland zal kunnen bedienen, ten einde voor te komen, dat aan den eenen kant geen onschuldig bloed worde gestort, en aan de andere zyde, dat niemand door hoge van straffeloosheid worde aangejokt, om eenige misdaden te bedrijven.

Hoedanig men toch over de afschaffing der Pynbank denken moge, dit is zeker, dat het een wreed, onzeker en gevaarlyk middel is; — dat men de Geschiedenis der Volken slechts behoeft door te loopen, om overtuigd te wezen, hoe veel menschen door hetzelfde zyn genoodzaakt geworden misdaden te bekennen, die zy nooit gepleegd hadden, en dat op onschuldig den dood hebben moeten ondergaan; — dat men in de Burgerlyke Wetten der Israëlieten, door God zelf gegeven, geen schyn of blyk van de instelling der Pynbank ontdekt; — dat in de Wetten van *Lycurgus*, *Solón*, en zelf in die van *Draco*, in de verlichtste Eeuwen van Griekenland, de Pynbank een onbekend woord geweest is; — dat zy binnen Romeen tegen geene Romeinsche Burgers mocht gebruikt worden, dan in de dagen van *Caligula*, *Nero*, *Domitianus*, en soortgelyke Monsters. — En zouden wy, Bataaven! dit schandelyk overblyfsel der Spaansche Dwingelandy dan nog blyven behouden in de meer verlichte dagen, welke wy beleven; en wel tot zoo lang dat het nieuw Nationaal Wetboek zal zyn ingevoerd? Wy, die we ons onzen zgeteren aart by andere Volken beroemd zyn? Daar het zelve in Engeland zelfs voor een gruwel gehouden wordt, en in Pruisschen, Zweden en Rusland reeds sedert veel jaren als zondanig is afgeschaft geworden?

Afb. 62 *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam 1798 (des Bataafschen volks)*, deel 2, 20 en 21 augustus 1798, p. 234.

Of zouden wy voor het lot der blanken vreezen, indien de maare onzer menschevriendheid onder de Zwartten in de Colonien bekend raakte? Ziet hier dan het overtuigend bewys van de zelfsbewustheid, die men heeft van de euveldeeden die men uitoeffent! Zoo 't siddren alle geweldenaaren voor den billyken wraak der onderdrukten! Zoo word een *Nero* geteisterd voor zyne gruwelen en euveldeeden! Zoo zeker is het dat vrees en ondeugd onafscheidbare gezellinnen zyn!¹³⁹

De representant A.J. Verbeek maakt gebruik van bekende retorische technieken, bekend uit het theater, wanneer hij spreekt over de afschaffing van de pijnbank. Hij betoogt dat men in vroeger tijden geen pijnbank kende als alleen 'in de dagen van *Caligula*, *Nero*, *Domitianus*, en soortgelyke monsters. — En zouden wy, Bataaven! dit schandelyk overblyfsel der Spaansche Dwingelandy dan nog blyven behouden in de meer verlichte dagen, welke wy beleven; en wel tot zoo lang dat het nieuw Nationaal Wetboek zal zyn ingevoerd? Daar het zelve in Engeland zelfs voor een gruwel gehouden wordt, en in Pruisschen,

139 *Dagbladen der handelingen van de nationale Vergadering representerende het volk van Nederland*, deel 6, 2 juni 1797, p. 12.

Zweden en Rusland reeds zedert veele jaaren als zodanig is afgeschaft geworden?¹⁴⁰

Nero staat in een rijtje met menselijke monsters genoemd: Verbeek wijkt hiermee niet af van het gangbare gebruik om Nero als monster neer te zetten. Na deze opsomming pauzeert Verbeek even, het gedachtestreepje in het *Dagverhaal* duidt dit aan, waardoor zijn woorden extra nadruk krijgen (afb. 62). Daarna een korte en krachtige zin, waarin Verbeek niet alleen zijn mederepresentanten lijkt aan te spreken, maar zich ook, over hun hoofden heen, tot alle Bataven richt: op de publiek tribune en via het *Dagverhaal*. Die weten meteen hoe ze het gebruik van de pijnbank moeten zien: als een duivelse methode onder monsters als Nero. De Nero van de Bataafse republiek is verjaagd, is de onderliggende betekenislaag en de Bataven zijn verlichte burgers. Zo'n helse methode is dus niet meer van toepassing. Van de techniek pauzeren, in de *Dagverhalen* door middel van liggende streepjes duidelijk gemaakt, maakt Verbeek overigens opvallend vaak gebruik (afb. 62).

Deze techniek gebruikten toneelacteurs en – actrices ook veelvuldig. Dit blijkt bijvoorbeeld uit recensies van toneelopvoeringen in verschillende toneeltijdschriften. De toneelcritici, die zelf present waren bij de uitvoeringen, gaven daarin met allerlei tekens weer hoe de woorden werden uitgesproken. Zij hadden als doel namelijk het becommentariëren van de acteerprestaties van de toneelspelers en om hun kritiek te onderbouwen, moesten zij eerst een waarheidsgetrouw beeld in 'geluid' schetsen van de 'performance', maar dan met de beperkingen van het schrift. Daarbij gebruikten zij middelen om toon, intonatie, kracht en beklemtoning van de verschillende zinnen en zinsneden weer te geven. Zij deden dit door middel van allerlei typografische aanduidingen en aanpassingen. De lange streepjes, die in lengte behoorlijk konden toenemen, stonden voor rustpauzes. Uitroepetekens werden gebruikt om aan te geven dat een zin extra hard werd uitgesproken. Kapitalen gaven aan dat de toneelspeler de betreffende woorden met extra veel kracht en klemtoon uitsprak. Ook gebruikten de recensenten cursiveringen, wat wellicht aanduidt dat deze woorden zachter, melodieuzer of wat sneller werden uitgesproken. In het citaat van *De tooneelspel-beschouwer* uit het treurspel *Claudius Civilis*, komen al deze typografische kenmerken terug (zie ook hoofdstuk 6.2).

ô Vrygevochten volk! zie 't eind van uwe elenden.

Bezit in vrede altoos het onwaardeerbaar goed,

Dat gy verkreegen hebt, ten koste van uw bloed.

Gy kunt de welvaart van dit vry gewest doen bloeien,

Zo ge, als onze ouderen, uw EER en PLICHT betracht,

En 't uitheemsch wanbedryf als juk en boei veracht,

Beschermt uw Vaderland en VADERLYKE WETTEN,

SCHROOMT NOOIT OM ALLES VOOR DE VRYHEID OP TE ZETTEN.

140 *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam 1798 (des Bataafschen volks)*, deel 2, 20 en 21 augustus 1798, p. 234.

BLYFT TROUW, *en denkt*, 't zy ge u GEDREIGD ziet of GEVLEID:

Het wenschlykste, aardsch geluk is DE ONÄFHANGLYKHEID!¹⁴¹

Een dergelijke transcriptie geeft aan dat de toneelspelers op het toneel diverse emotionele stijlen bezigden: bijvoorbeeld – zoals in het voorbeeld van Claudius Civilis op het toneel – een hevig gepassioneerde of geestdriftige stijl. Deze emotionele stijl heeft volgens Hagen en Leemans in de achttiende eeuw een opvallende verschuiving door- gemaakt van negatief naar meer positieve invullingen. Vanaf de jaren tachtig wordt een zekere vorm van drift, namelijk vrijheidsdrift of vaderlandsdrift tegenover woeste drift, als een onmisbare impuls gezien voor een volk om in opstand te komen tegen overheersing en onderdrukking. Deze 'beheerste en gerichte hartsdrift' vindt vooral ingang bij de patriotten. Het is een controleerbare en moverende drift die in staat is om rechtvaardigheid te bewerkstelligen. Om een onderscheid tussen goede en slechte driften te maken, gaan de Nederlandse toneelauteurs voor hun positieve driftbegrip de term 'geestdrift' gebruiken. Het is een bij uitstek republikeinse drift en vindt in die hoedanigheid ook zijn weg naar de politieke arena, namelijk tijdens de debatten in de Nationale Vergadering, waar ook weer negatieve en positieve driftconcepten te berde worden gebracht en waar men ook het onderscheid gaat maken tussen edele en vaderlandslievende geestdrift en negatieve onedele driften. De emotie drift 'mocht deel uitmaken van de parlementaire stijl en lichamelijk uitgedrukt worden, mits het daar- bij duidelijk ging om "geestdrift" en als zodanig een retorisch en politiek opwekkende functie vervulde. [...] Geestdrift was de enige toegestane uitzondering op de ongecon- troleerde doldrift enerzijds en het gewenste "koelbloedig redeneren" anderzijds.' Wat zo bijzonder is aan het volgen van verschuivingen in het begrip geestdrift, is dat daar- mee zichtbaar wordt dat de politici hun eigen debatteerstijl ontleenden aan wat bekend was van het toneel.¹⁴² Het toont aan dat het toneel een politiek vormende functie had.

De hevig geëmotioneerde retoriek gaat tijdens de debatten vaak gepaard met de nodige theatrale symboliek. Dat is ook al te zien bij aanvang van de Bataafse revolu- tie toen de Nationale Vergadering nog niet in het leven was geroepen. Bijvoorbeeld in de *Dagbladen van het verhandelde ter vergadering van de Provisioneele repraesentanten van het volk van Holland*. Hierin werden de besluiten van Provisionele Repre- sentanten van het Volk van Holland, de Bataafse opvolger van de Staten van Holland, vastgelegd. Daarin is zo'n zelfde retoriek te vinden als in de *Dagverhalen*. In het eer- ste deel is te lezen dat een commissie uit de Haagse burgerij en de Haagse sociëteit de 'burgers' representanten tijdens een vergadering een geldbedrag komt aanbieden uit naam van alle burgers en ingezetenen van Den Haag. Zij bieden een 'geringe of- ferhande' aan die groter was geweest als de inwoners van Den Haag 'niet door kneve- laryen en afperssingen van 's Lands onderdrukkers sinds Jaaren in hunnen welvaart, byna tot op het gebeente toe uitgemergelt' waren. Toch weten zij dat de representan-

141 *De tooneelspel-beschouwer*, 1784, aflevering Bb, p.7.

142 E. Hagen en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoening van het hart". Drift en geestdrift in het Neder- lands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 530-547.

ten hun goede wil belangrijker vinden dan de hoogte van het bedrag en zij willen de representanten bij monde van hun woordvoerder de burger P.C. Hagen 'op het plechtigste verzeekeren' dat zij 'alle bereid zyn, om de cordate besluiten, die Gylieden tot Heil des Vaderlands zult neemen, met alle vermogens te ondersteunen; dat wy, de handen uitgestrekt tot het Beeld van Brutus, gezworen hebben, om als Vrye Menschen het Vaderland te helpen redden, of te sterven.'¹⁴³

Deze woorden zijn sterk beeldend en gedramatiseerd. Ze staan als het ware symbool voor het heersende sentiment en de heersende sfeer. Bij de laatste zin zie je bijna voor je dat de Haagse burgers bijeen verzameld de handen naar het Brutus-beeld uitstrekken en een eed afleggen. De symboliek van deze daad stond niet op zichzelf. In Frankrijk was een borstbeeld van Brutus in de Nationale Conventie opgesteld tegenover de sprekertribune. Het was juist bij dit beeld dat het lid van de Nationale Conventie, Bertrand Barère, het doodvonnis van Lodewijk XVI uitsprak.¹⁴⁴ Een anekdote die ongetwijfeld uit de kranten bekend was in Nederland. Dat gold in elk geval zeker voor een andere anekdote over het Brutus-beeld: Jean-Lambert Tallien zou tijdens een vergadering naar het borstbeeld van Brutus dat daar opgesteld stond, hebben gekeken en zijn schim hebben aangeroepen om daarna te verkondigen dat hij zich met een dolk bewapend had om de wereld van 'die tiran' Robespierre te ontdoen, als de conventie hem niet met het zwaard van de wet zou treffen.¹⁴⁵ Over theatraaliteit gesproken. In 1795 was in elk geval deze laatste gebeurtenis bekend via de krant en het is niet uit te sluiten dat de Haagse commissie geïnspireerd door deze verhalen werkelijk een eigen Brutus-beeld in bezit had. De vergadering ten slotte besluit een 'honorabele mentie' van deze 'Vaderlandslievende demarche' te maken in de Notulen en in het 'Dagblad dezer Vergadering' en hoopt dat velen dit inspirerende voorbeeld zullen volgen.¹⁴⁶

7.5.4 IJkmomenten 22 januari en 12 juni 1798: coup en tegencoup

In de eerste jaren van de Bataafse Republiek komen de namen van Romeins-republikeinse helden en hun tegenstanders met enige regelmaat voor in de *Dagverhalen*. Maar pas rond belangrijke ijkmomenten, zoals de politieke verwikkelingen van 22 januari 1798 en 12 juni 1798 wordt de klassiek-republikeinse retoriek weer even echt sterk actief. Op 22 januari vindt een staatsgreep plaats, de *Dagverhalen* veranderen dan van naam: van *Dagverhaal der handelingen van de Nationaale Vergadering representeerende het volk van Nederland* naar *Dagverhaal der handelingen van het ver-*

¹⁴³ Dagbladen van het verhandelde ter vergadering van de Provisioneele repraesentanten van het volk van Holland, deel 1, 15 mei 1795, p. 6.

¹⁴⁴ E.G. Andrew, *Imperial republics*, 2011, p. 156-157. Over de opstelling van het Brutus-beeld in de Nationale Conventie: R.L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an Essay in Art and Politics*, 1972, p. 16.

¹⁴⁵ *Groninger courant*, 15-8-1794.

¹⁴⁶ Dagbladen van het verhandelde ter vergadering van de Provisioneele repraesentanten van het volk van Holland, deel 1, 15 mei 1795, p. 7.

tegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam des Bataafschen volks en uiteindelijk naar *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend lichaam des bataafschen volks*. Wat speelt zich politiek gezien af rond deze periode? Joris Oddens beschrijft dit levendig en tot in detail in *Pioniers in schaduwbeeld*. Vanaf het aanstellen van de Nationale Vergadering in 1796 was de belangrijkste taak geweest het ontwerpen van een nieuwe grondwet. Dit ging niet zonder slag of stoot. In 1797 ligt er dan eindelijk een nieuwe grondwet het *Ontwerp van Constitutie* waarover elke kiesgerechtigde burger in Nederland mag stemmen. Het levert veel discussie en geharrewar op tussen de moderaten, die voorstanders zijn van de nieuwe grondwet, en de republikeinen, die tegenstanders zijn. In de politieke pers wordt het breed uitgemeten, maar nog voordat men kan discussiëren of de stemming op gewestelijk of landelijk niveau moet worden geteld, is al duidelijk dat het *Ontwerp* door alle afzonderlijke gewesten met meerderheid is verworpen. De hele discussie is niet langer meer relevant.¹⁴⁷ 1 september 1797 begint de tweede Nationale Vergadering daarom aan een nieuw grondwetsvoorstel. Een deel van de leden is aangebleven en een deel verwisseld, maar in de nieuwe samenstelling zijn beide partijen, de republikeinen en moderaten, nog steeds ongeveer gelijkelijk vertegenwoordigd.

De republikeinen krijgen steeds meer het gevoel dat zij ook in deze nieuwe samenstelling worden tegengewerkt en vatten het plan op tot een staatsgreep. Dat plan moet ervoor zorgen dat de uitvoerende macht uit alleen maar loyale republikeinen bestaat en dat zij tijdelijk vergaande bevoegdheden krijgen. Tijdens geheime onderhandelingen zegt Frankrijk in ruil voor een miljoen gulden zijn medewerking toe. Het manifest *Aan de Bataafsche natie* ondertekend door 43 republikeinen verschijnt op 12 december. Hierin staan negen grondbeginselen opgesomd die de basis moeten vormen voor een nieuwe grondwet. Het manifest leidt tot hevige discussies tussen republikeinen en moderaten tijdens de debatten van de Nationale Vergadering. De tegenstand die het oproept, maakt de republikeinen duidelijk dat ze voor hun plannen niet de parlementaire weg kunnen bewandelen. Met steun van de Franse gezant Delacroix bereidt een speciale commissie de staatsgreep voor. Op 22 januari 1798 is het zover: de net en met een nipte meerderheid aangestelde voorzitter Midderigh leidt de vergadering waarin hij aankondigt dat bepaalde leden zijn gearresteerd in hun huizen en dat 22 andere leden op dat moment in de voorzitterskamer in bewaring zijn gesteld. Zij zullen uit hun ambt worden ontheven. Aan alle leden die zich in de vergaderzaal bevinden, wordt gevraagd een verklaring tegen het stadhoudelijk bestuur, de aristocratie, het federalisme en de regeringloosheid af te leggen. De leden die dit niet doen moeten de vergadering verlaten. Midderigh stelt voor het *Reglement* voor vernietigd te houden, de wettigheid van de ongebruikelijk samengestelde vergadering van die dag te erkennen, de naam van de Nationale Vergadering te veranderen naar Constituerende Vergadering en de provinciale soevereiniteit te vernietigen. Bij

¹⁴⁷ Van de 136.716 mannen die hadden gestemd had 79,6% tegen gestemd en 20,4% voor gestemd. Zie: J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 283-284.

dit laatste, zo waarschuwen de republikeinen, zijn ze bereid om militaire middelen in te zetten als dat ervoor zorgt dat de gewesten zich committeren. Hiermee is de staatsgreep van 22 januari 1798 een feit.¹⁴⁸

Als voorzitter M.H. Witbols een paar maanden later, in april 1798, het voorzitterschap neerlegt en een toespraak houdt, refereert hij aan deze gebeurtenissen en legt hij de link met onder andere Brutus. Witbols had gehoopt in zijn voorzitterschap 'de door het Souverainen Volk aangenomen staatsregeling bekend' te mogen maken, maar 'dit hoogst verlang geluk' zal hem 'waarschynlyk niet [...] te beurt vallen'. Hij heeft mogen voorzitten in het 'belangrykst tydvak in 's Lands Historie' waarvan nog nooit een voorbeeld gezien is. Volgens hem 'een tydvak, welk, en mynen Naam, onder wiens Voorzitting zulks geschiedde, en dien van alle braaven, die tot deze heilryke Gebeurenis, met waging van goed en bloed, medegewerkt, en den grooten Dag van 22 Januari l.l. verluisterykt hebben, door alle voortsnellende tyden by de Nakomenlingschap zal vereeuwigen.' Hij waarschuwt zijn 'waardige Mede-Leden' om hun vaderlandminnende ijver niet te laten verslappen, maar juist hun werkzaamheden en vlijt te verdubbelen om het geluk waarvan zij de basis hebben gelegd, te bevorderen, want:

Er zullen nog altoos verraderlyke Catalinaas overblyven, die wy niet alleenlyk met een welbesneden Pen, van Cicero, maar met Vaderlandsche daaden, even gelyk die welmenende Romeinsche Republikein, te bestryden zullen hebben. Er zullen van tyd tot tyd Heerschzuchtgie Caesars zich opwerpen, die wy met den moed van Brutus zullen moeten verdelgen: Aristocratische Mauritsen opdagen, die wy met de standvastigheid van Oldenbarneveld zullen moeten te keer gaan en vertoonen zich ooit ter invoering van regeringloosheid, schrikbarende Robespierres, dat wy dan met de overschrokkenheid van eenen Talliën die monster ter straffe leveren.¹⁴⁹

Witbols sluit met zijn Caesar-Brutusvergelijking niet alleen aan bij het politiek-maatschappelijk debat, maar haalt een hele rits republikeinse staatsmannen vanaf het klassieke Rome tot aan het heden (Robespierre) van stal: zij dienen als voorbeeld voor de *Constituerende Vergadering*.

Het klassiek-republikeins paradigma wordt rond de tegencoup van 12 juni 1798 nog sterker actief. Deze tegencoup volgde op de staatsgreep van 22 januari 1798 en kwam volgens Oddens 'voornamelijk voort uit de overtuiging dat sprake was van bestuurlijk wanbeleid en dat de Republikeinse partijregering er nooit in zou slagen de nieuwe grondwet bij alle Nederlanders ingang te doen vinden'. In hun legitimering focusten de tegencoupers echter op de gebeurtenissen van 4 mei 1798, toen de leden van de Constituerende Vergadering zichzelf onder druk van Delacroix benoemden tot een constitutioneel Vertegenwoordigend Lichaam. Zij betitelden dit als 'ongrondwettelijke en daarmee [een] des te schaamtelozer manifestatie van de zucht tot zelf-

¹⁴⁸ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 286-317.

¹⁴⁹ *Dagbladen der handelingen van de nationale Vergadering representeerende het volk van Nederland*, deel 9, 27 en 30 april 1798, p. 571.

behoud waarmee de parlamentsleden besmet waren geraakt'. Ze creëerden draagvlak voor hun tegencoup door te refereren aan 'een klassiek republikeins vertoog dat in de loop van de achttiende eeuw diep verankerd was geraakt in de Westerse psyche, over volksmisleiders die aan de macht waren gekomen door duistere intriges en nu hun maskers afwierpen om hun ware aristocratische gezicht te tonen'. De republikeinen werden nu dus zelf slachtoffer van een 'machtskritiek' die ze eerst zelf gebruikten: zij kregen nu namelijk zelf te horen dat zij belust waren op macht.¹⁵⁰

De inzet van een klassiek-republikeins vertoog naar aanleiding van de gebeurtenissen op 12 juni 1798, is duidelijk terug te vinden bij J. Verbeek die daags na de tegencoup een toespraak houdt over het afschudden van het juk van het *inconstitutieel uitvoerend bewind* en het *inconstitutioneel wetgevend lichaam tot volks heil*. Het was een noodzakelijke daad volgens hem en gedaan om 'het Volk te redden uit de klauwen van Monsters, wier dorst naar schatten en gezag toeneemt, naar mate van den ryken buit, welke zich onder hun bereik bevindt', hiermee verwijzend naar de republikeinen. De vergadering benoemt zichzelf daarop tot de intermediaire wetgevende vergadering van de Bataafsche Republiek. De leden leggen allen een verklaring af dat zij 'als mannen van eer in de waarneming van deze hunnen post, in alles zouden volgen de gronden der goedgekeurde Staatsregeling'. Daarna gaan ze over tot het kiezen van een voorzitter middels stembiljetten. Ze verkiezen bijna unaniem J. Verbeek. Agent Spoors uit daarop de hartelijke wens 'dat de raadslagen deezer Vergadering mogten strekken tot heil des Vaderlands, en tot handhaving van de Vryheid der Bataafsche Natie, het welk met de levendigste toejuichingen op de Tribunes en de Loges, alwaar eene buitengewoone menigte Burgers en Burgeressen aanwezig was, beantwoordt werdt'. Verbeek beklimt dan de voorzittersstoel en houdt de volgende toespraak die, naast in het *Dagverhaal*, ook in de *Binnenlandsche Bataafsche courant* werd opgenomen:¹⁵¹

Hebt dank! brave Volksvrienden! Leden van het Intermediair bestuur! voor uwen onbezweken moed, en de standvastigheid, die Gy betoond hebt, om het Vaderland te behouden, en het Volk zyne geschonde rechten weder te geven. – Hebt dank kloekmoedige *Daendels*, die als een andere Brutus de dwingelandy in het hart hebt aangetast, en ons aan ons zelven wedergegeven. – Uwe naamen zullen met gulde letters getekend staan in de Jaarboeken van ons Vaderland. – Zy zullen leven in de harten der dankbaare tydgenooten, die onderscheid weten tusschen de Vryheid en de Slaverny, die in de gedaante der Vryheid wierd voorgesteld; – zy zullen die aan hunne Kinderen vermelden op dat de Nakomelingschap van geslagt tot geslagt weeten moge, wie zy onder de Verlossers des Vaderlands te eerbiedigen hebben.¹⁵²

¹⁵⁰ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 391-392.

¹⁵¹ *Binnenlandsche Bataafsche courant*, 19-6-1798.

¹⁵² *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam 1798 (des Bataafschen volks)*, deel 1, 13, 14 en 15 juni 1798, p. 358.

De beschuldiging van machtsusurpatie valt nu de republikeinen van de coup op 22 januari 1798 ten deel. Zij hebben de rechten van het volk geschonden, dus staan de tegencoupers in hun recht om als Brutus de situatie recht te zetten. Zij zijn de ware verlossers van het vaderland en hebben vrijheid van slavernij die zich voordoet als vrijheid, weten te onderscheiden.

In dezelfde lijn is de argumentatie van representant Van Hall die het opneemt voor de tegencoupplegers Daendels, Gogel, Spoors, Tadama, La Pierre en Pyman die volgens hem niet hoeven te worden onderzocht en beoordeeld door de gewone justitie. De stap die zij hebben gezet op 12 juni is volgens Van Hall juist bewonderingswaardig en kan zijn goedkeuring wegdragen, want een bewind dat zich met verguizing en in weerwil van het maatschappelijk verdrag vestigt, heeft geen recht van bestaan. Als dit beginsel niet als heilig erkend en aangenomen wordt, zal het wettige volksverdrag zijn kracht en klem verliezen en de erfelijke heerschappij heeft dan weer een ingang, zo bepleit hij. De aanstelling van een Uitvoerend Bewind terwijl er nog geen Staatsregeling bestond en een Wetgevend Lichaam des Bataafschen Volks, buiten de kennis en het goedvinden van het volk, gaan volgens Van Hall lijnrecht tegen de net aangenomen staatsregeling in. Dit zijn twee machten die zichzelf hebben opgeworpen en gevestigd, maar geen recht van bestaan hebben. Hij zegt: 'Niets heeft recht van te bestaan, het welk geen recht hadt om te beginnen' en 'Wat nu deden die moedige Burgers, welke den beslissende maatregel van den 12 Juny j.l. hebben voorbereid en daargesteld? niet anders, dan dat geene waartoe elk, onder de gegeeven omstandigheeden verplicht was; dat is, een *geusurpeerd* gezag te ontrukken en aan de handen van hun, die geen macht hadden hetzelve te bezitten, om hetzelve, gelyk zy gedaan hebben, terug te geven aan een onderdrukt Volk, wien het ontweldigd was. Zo deden *Brutus*, *Timoleon* en *Aratus*, en zo veel Helden der oudheid, en verwierven de dankbare hulde hunner tyd genooten en der Nakomelingschap.¹⁵³ Deze passages, waarin wederom naar Brutus wordt verwezen als rechtvaardiging van de tegencoup, staan ook opgenomen in de krant.¹⁵⁴

Oddens heeft het, zoals eerdergenoemd, in *Pioniers in schaduwbeeld* over de term *paradigmatische schizofrenie* als hij de politieke cultuur van het eerste parlement van Nederland beschrijft. Volgens hem kenmerkt die cultuur zich door het besef dat de nieuwe politieke realiteit waarbij burgers hun eigen bestuur kozen, duidelijk verschilde van het politieke bestel van de oude Republiek, maar tegelijkertijd is de neiging terug te zien 'om de onvoorziene en minder plezierige kanten van deze nieuwe realiteit toch te blijven verklaren met behulp van een oudere machtstheorie die hierop eigenlijk niet was toegerust'.¹⁵⁵ Het aanhalen van het republikeinse voorbeeld Brutus binnen de Nationale Vergadering functioneert voor een groot deel binnen deze paradigmatische schizofrenie. Tijdens politieke machtsverschuivingen (zoals

¹⁵³ *Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam 1798 (des Bataafschen volks)*, 1798, deel 2, nr. 158 18-19 september 1798, p. 585-586.

¹⁵⁴ *Constitutioneele Bataafsche Courant*, 26-9-1798.

¹⁵⁵ J. Oddens, *Pioniers in schaduwbeeld*, 2012, p. 392.

de coup en tegencoup van 22 januari en 12 juni) greep men terug op een voor iedereen welbekend kader: de bekende klassiek-republikeinse retoriek. De volksvertegenwoordigers zagen zich op deze momenten geconfronteerd met precedentloze situaties die ze vervolgens probeerden te verklaren of te verdedigen vanuit een vertrouwd raamwerk. Welk raamwerk was vertrouwd dan dat van Brutus-Cesar, dat zo effectief was gebleken rondom de beeldvorming van de stadhouder?

7.5.5 Tot besluit

Na de politieke omwenteling van 1795 had de Bataafse Republiek tijd nodig om met nieuwe politieke verklaringsmodellen te komen. Op belangrijke ijkmomenten, rond de coup en tegencoup van 22 en 12 juni 1798, grepen politici daarom nog terug op de revolutionaire klassiek-republikeinse retoriek zoals de patriotten die gebruikten in de roerige jaren tachtig. Hieraan kwam na alle politieke beroeringen in 1798 een einde. Vanaf dat moment nemen de verwijzingen naar Brutus en de andere republikeinse staatsmannen en de tegenstanders van de republiek zoals Nero en Caesar opvallend genoeg af.¹⁵⁶ Het klassiek-republikeinse model had steeds minder actuele politieke waarde voor de volksvertegenwoordigers en verloor zijn ooit zo sterke kracht als politiek verklaringsmodel. In de aanloop naar 1810, als de politieke situatie in de Republiek weer omslaat, zwakt ook de expliciet republikeinse kleuring van het toneelrepertoire in de Amsterdamse Schouwburg af. Romeins-republikeinse helden als Brutus en Cajus Gracchus, die meer dan een eeuw lang het theaterpubliek hadden geboeid, verdwijnen van het Amsterdamse toneel.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Ondanks de onbetrouwbare OCR is er wel duidelijk een tendens van afname te zien in verwijzingen naar republikeinse staatsmannen en tegenstanders van de republiek.

¹⁵⁷ Zie *Kijkcijfers* (2002) van H. Ruitenbeek voor meer inzicht in wat er vervolgens gespeeld werd in de Amsterdamse Schouwburg tussen 1814-1841.

8 Conclusie

Dat het theater als een reflectie van zijn tijd kan worden gezien, lijkt een bekend gegeven. Al vanaf de vroegmoderne tijd is te zien dat politieke gebeurtenissen van invloed waren op het toneel. Dat de politiek ook in het revolutietijdvak (1780-1801) van invloed was op het toneel, zal daarom voor veel onderzoekers die zich met de achttiende eeuw bezighouden, evident zijn. Toch is daar voor de Nederlandse situatie nog weinig onderzoek naar gedaan en over de mogelijke invloed van het toneel op de politieke ontwikkelingen is nog minder bekend. Met dit onderzoek heb ik willen voorzien in deze lacune en een bijdrage willen leveren aan het verbreden van de kennis over de wisselwerking tussen toneel en politiek aan het einde van de achttiende eeuw.

Uit dit onderzoek blijkt dat de politieke wereld en de theaterwereld in de loop van de achttiende eeuw steeds meer in elkaar geschoven raakten. De inbedding van de politieke vergaderzaal in een theatersetting is hier illustratief voor (zie afb. 63 en 64), maar de verbondenheid tussen toneel en politiek is in feite op verschillende niveaus en in verschillende lijnen terug te zien. Deze lijnen hangen als in een spinnenweb met elkaar samen en leiden uiteindelijk allemaal naar hetzelfde kernpunt: het toneel én de politiek van eind achttiende eeuw kunnen pas echt worden begrepen als ze in onderlinge samenhang worden onderzocht, als we het theater als politiek strijdtoneel en de politieke arena als theatrale wereld bezien. Dit heb ik in dit onderzoek getracht te doen via de casestudy van de Romeins-republikeinse treurspelen. Deze treurspelen vormen steeds de rode draad in het zichtbaar maken van de invloed van het theater op de politieke werkelijkheid en vice versa. Het gaat dan uitdrukkelijk niet alleen om de *toneelteksten*, maar ook en vooral om de *toneelpraktijk*.

Theater als politiek strijdtoneel

Centraal in dit onderzoek staan de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Lucius Junius Brutus, Cato, Britannicus, Cajus Gracchus, Caesar en Nero. Op basis van de kwantitatieve analyse van de opvoeringsgegevens blijkt dat deze treurspelen eind achttiende eeuw een populariteitsgolf doormaken, waarbij ze ook nieuwe politieke zeggingskracht krijgen. De treurspelen laten daarnaast een opmerkelijk patroon zien: de continuïteit van opvoeringen en nieuwe uitgaven wordt doorbroken precies tij-



Afb. 63 Algemene Centrale Vergadering in Den Haag, 1795. Vervaardiger: R. Vinkeles en D. Vrijdag naar tekening van J. Bulthuis. Jaar: 1796.



Afb. 64 Stadsschouwburg Leidseplein. Decor: *De Moderne Zaal*. Laatste toneel uit 'De vader des Huisgezins'. Vervaardiger: C. Brouwer. Jaar: 1787.

dens het herstel van het stadhoudelijk regime. In deze tijdsperiode zijn de Romeins-republikeinse treurspelen helemaal niet te zien in de Amsterdamse Schouwburg. Vervolgens maken ze, na de oprichting van de Bataafse Republiek in 1795, weer een opleving door.

De relevantie van deze treurspelen heeft te maken met een bredere evolutie van tragedies met klassieke, universele thema's (zoals de beheersing van hartstochten) naar nieuw-republikeinse en politiek-revolutionaire toneelstukken. De politieke interpretatie van de Romeins-republikeinse was natuurlijk altijd al mogelijk, ook begin achttiende eeuw. In die interpretatie trad echter een verschuiving op doordat ze in het revolutietijdvak een actualisatie ondergingen. Tot voorbij de eerste helft van de achttiende eeuw functioneerden de treurspelen namelijk vooral als bestendiging van de eigen, als ideaal beschouwde, vrije Republiek. Ze zijn een bevestiging van een diepgeworteld republikeins bewustzijn. In de (aanloop naar de) jaren tachtig verandert deze interpretatie onder invloed van veranderde politieke omstandigheden. Het republikeins eenheidsbegrip komt onder druk te staan doordat de visie op vrijheid gaat verschuiven. Men realiseert zich dat men eigenlijk nooit echt vrijheid heeft genoten in de Nederlandse Republiek. Echte vrijheid betekent namelijk volkssoevereiniteit, iets waar het juist aan ontbreekt in de Republiek.

De Romeins-republikeinse treurspelen die altijd al op het repertoire stonden en nooit problemen opleverden, krijgen ineens nieuwe politieke relevantie en revolutionaire zeggingskracht. In de toneelteksten is dit tot 1795 niet terug te zien. De treurspelen die in de jaren tachtig op het programma van de Amsterdamse Schouwburg staan, wijken qua tekst niet of nauwelijks af van de versies uit het begin van de achttiende eeuw. Dat erin voorkomende begrippen als volk en vrijheid een andere invulling krijgen, blijkt uit de toneelpraktijk en de reacties van het publiek (de receptie). Hiermee vormt het toneel een mooie aanvulling op wat al bekend is vanuit de begripsgeschiedenis. Namelijk dat begrippen als vrijheid en volk *contested concepts* waren, begrippen die in hun context moeten worden gezien en beoordeeld. De invulling ervan verschoof namelijk: het werden in het revolutietijdvak strijdtermen. Pas door het toneel te zien als een *performative act*, en dus verder te kijken dan alleen naar de toneeltekst, kan dit duidelijk worden. Dan is namelijk pas zichtbaar dat het publiek in een complex proces van betekenistoekenning een revolutionaire interpretatie aan de treurspelen toekent. Het publiek is verantwoordelijk voor de politisering van republikeinse treurspelhelden als Brutus, Cajo Gracchus en tegenstanders van de Romeinse Republiek als Nero en Caesar.

Deze politisering kan plaatsvinden omdat het publiek zichzelf steeds meer gaat zien als beoordelaar én gezaghebber als het gaat om het vaststellen van de betekenis van een toneelstuk. Onder invloed van de opkomst van de literaire kritiek, zoals te zien in de toneeltijdschriften, is de toeschouwer zichzelf ook in de schouwburg steeds meer als een beoordelende autoriteit gaan zien. Dit blijkt onverkort uit zijn interveniërende kracht. Het publiek geeft immers op verschillende momenten blijk van zijn mening door provocerend en ordeloos gedrag te vertonen. Het breekt collectief

in tijdens voorstellingen, door te fluiten, te razen en te tieren. Dat gebeurt soms op onverwachte momenten: een Romeins-republikeins treurspel als *Brutus*, maar ook de treurspelen *Claudius Civilis* en *Maria van Lalain* roepen sterk gepolitiseerde (en soms luidruchtige) reacties op, omdat het publiek ze (ineens) integraal toepast op de actuele politieke omstandigheden.

Maatregelen om deze 'ordeloosheid' tegen te gaan, sorteren weinig effect. Aanpassingen in de theaterenscenering en schouwburginrichting (onder andere zitbanken, afgescheiden podium en transitiezones) zijn erop gericht om van het heterogene schouwburgpubliek aandachtige toeschouwers te maken, maar het publiek laat zich niet knechten. Ordeloos en rebels gedrag in de schouwburg lijken in het revolutietijdvak gelijk te staan aan een republikeins-patriotse ideologie. Daarin werd het publiek ook bevestigd bij het zien van de Romeins-republikeinse treurspelen. Het zag in *Brutus* en *Cajus Gracchus* voorbeelden van compromisloos verzet tegen onderdrukkend gezag. In de publieke ruimte van de schouwburg kon het publiek oefenen met wat het voor ogen kreeg in de Romeins-republikeinse treurspelen. Daar bracht het handelingen als verzet en opstand in de praktijk, die later ook nuttig bleken in de politieke arena.

Het bijzondere aan de reacties op deze door het publiek politiek actueel gemaakte treurspelen is dat hieruit sterk blijkt dat het betekenisstoekenningsproces geen individueel proces is, maar de uitkomst van een collectieve publieke ervaring. Hierin onderscheidt het toneel, als *performative act*, zich sterk van de (toneel)tekst, die een meer vaststaande betekenis heeft en uiteindelijk veel meer een individuele ervaring is. Onder invloed van het dynamische en collectieve proces in de schouwburg kan elk gegeven toneelstuk een andere interpretatie krijgen. Een ontwikkeling die versterkt raakt door een zelfbewust en kritisch schouwburgpubliek dat actief deelneemt aan de theaterpraktijk van interpreteren, oordelen en reageren.

Ook uit de toneelpraktijk blijkt dat de Romeins-republikeinse treurspelen aan een betekenisverandering onderhevig zijn die is te koppelen aan de politieke ontwikkelingen. Een gravure uit 1770 van Reinier Vinkeles bij het treurspel over de 'vader' Brutus kan erop duiden dat de toneelspelers in de verbeelding van dit personage op het toneel aanpassingen aanbrachten. We zien niet langer de door harstochten verscheurde vader die zijn zoons ter dood moet veroordelen vanwege verraad aan de Republiek, zoals op de gravure uit 1735, maar een vastbesloten en daadkrachtige vader die zonder voorbehoud het landsbelang boven privébelang stelt. De Nederlandse toneelspelers hadden relatief veel vrijheid bij de uitbeelding van een personage, vanwege de vaak summiere toneelaanwijzingen in toneelstukken. Zij konden daardoor allerlei nuanceringsaanbrengen in de verbeelding van toneelpersonages, die niet zichtbaar hoefden te zijn in de toneeltekst. De manier waarop de toneelspeler op het toneel beweegt, spreekt en kijkt, kan ervoor zorgen dat het toneelpersonage zich min of meer loszinkt van het personage in de toneeltekst. Er zijn sterke aanwijzingen dat dit voor wat betreft Brutus inderdaad het geval was. De gravure wijst daarop, maar deze hypothese is mede gebaseerd op het gebruik van dit personage binnen het politieke debat bij de karakterisering van de stadhouder.

Dat de schouwburg een politiek strijdtoneel wordt in de jaren 1780, blijkt verder uit het feit dat de Romeins-republikeinse treurspelen, die het publiek was gaan beschouwen als oproepen tot verzet tegen tiranniek gezag, op het programma bleven staan. Het schouwburgbestuur voerde in deze jaren, in weerwil van de soms heftige publieksreacties en het verbod uit 1677 op kritisch politiek toneel, een uitgesproken anti-stadhouderlijk en politiek-revolutionair repertoirebeleid. Dat had enerzijds te maken met de tanende invloed van de kerkenraad, die van oudsher vanaf de zijlijn scherp toezicht hield op het repertoire, anderzijds met veranderingen in de bestuurlijke organisatie. Na 1774 immers benoemden de burgemeesters het schouwburgbestuur, waardoor de regenten van de Godshuizen niet langer een directe invloed konden uitoefenen op het repertoire. Voorheen waren zij namelijk aanwezig bij het vaststellen van het repertoire. Het schouwburgbestuur kan na 1774 steeds onafhankelijker opereren binnen de muren van de Schouwburg. Dit is terug te zien in de risico's die het neemt in het repertoirebeleid. Hoewel het in de praktijk natuurlijk nog steeds mogelijk was voor de burgemeesters bepaald toneel af te keuren, weerhoudt dit het bestuur er niet van een gedurfd patriottisch toneelprogramma te voeren. Enige zelfcensuur en censuur vanuit de burgemeesters betreft nu opvallend genoeg stukken die juist als pro-stadhouderlijk kunnen worden opgevat.

Soevereiniteit: het schouwburgpubliek – het volk

Dat de schouwburg eind achttiende eeuw als een politiek strijdtoneel functioneert, komt ook sterk tot uiting in de eis van volkssoevereiniteit bij het schouwburgpubliek. Het publiek eist soevereiniteit op door zich te laten gelden als gezaghebbende beoordeelaar en interpretator van een toneelstuk door te interveniëren tijdens de opvoering van toneelstukken. We weten hiervan onder andere via de (toneel)periodieken. Het is daarnaast ook terug te zien in de moeite die het schouwburgbestuur neemt om regulerende maatregelen te nemen, gericht op het indammen van dit gedrag.

In hoofdstuk 5 heb ik laten zien dat het gedrag van het publiek de hele achttiende eeuw een hoofdpijndossier was voor het schouwburgbestuur. Eind achttiende eeuw komt het proces van verzet door het publiek en tegenverzet door het schouwburgbestuur echter in een stroomversnelling. Van 1762 tot 1765 verschijnen er allerlei waarschuwingen op de aanplakbiljetten, waardoor de toeschouwers directer en vaker worden geconfronteerd met hun, in de ogen van het schouwburgbestuur, ongewenst gedrag. Hieruit blijkt onverkort dat het publiek zich nog steeds ordeloos gedraagt tijdens de voorstelling door te razen, te schelden, te schreeuwen en te fluiten, maar ook dat het zich bemoeit met de programmering. Bij het aankondigen van toneelstukken, bijvoorbeeld die van de volgende speeldag, veroorzaakt het ook consternatie. Vanaf de opening van de nieuwe Schouwburg in 1774 doen vervolgens soldaten hun entree in het schouwburggebouw, vanaf dat moment zijn ze structureel aanwezig als wacht. Zij moeten de orde handhaven, hoewel een deel van hen opmerkelijk genoeg ook dienstdoet als zwijgend personage op het toneel.

Na een bijna twintig jaar durende pauze, verschijnen er in 1783 ineens weer waarschuwingen op de aanplakbiljetten. Waarschijnlijk niet heel toevallig twee dagen na de opruiende opvoering van *Brutus* op 20 september. En dan gebeurt er iets opmerkelijks. Het bestuur stopt met het waarschuwen voor ongepast en ordeloos gedrag via de aanplakbiljetten, maar gaat (vanaf 1791) in de *Catalogus der Tooneelstukken*, waarin nauwkeurig werd bijgehouden op welke dag welke stukken werden gespeeld, publieksreacties registreren. Hieruit blijkt dat het publiek zich op momenten sterk bemoeit met de toneelvaardigheden van de toneelspelers. In 1797 komt het zelfs zover dat een acteur tijdens de voorstelling wordt ingewisseld voor een ander, omdat het publiek zo ontevreden is over zijn acteerpresetaties. Het feit dat het bestuur publieksreacties gaat registreren is wellicht van groter belang dan de precieze inhoud van die reacties, want hiermee erkent het bestuur in feite het publiek als beoordeelende instantie. De *Catalogus* dient immers geen ander doel voor het bestuur dan het voor zichzelf bijhouden wat er gespeeld is. Dat het daarbij gaat vastleggen wat het publiek vindt van een toneelstuk of van de acteervaardigheden van een toneelspeler, is een bevestiging van de nieuwe rol van het schouwburgpubliek. Dit toont, naast het feit dat in elk geval vanaf 1779 debuterende acteurs pas worden aangenomen nadat ze een keer hebben gespeeld voor het publiek, dat het oordeel van het publiek leidend is geworden. Het is een autoriteit als het gaat om het beoordelen van toneel. Dat vindt het niet alleen zelf, dat is algemeen geaccepteerd. Ook in toneel tijdschriften is dit zichtbaar. Veel tijdschriften hebben weliswaar moeite met de ruimte die het publiek voor zichzelf opeist en interpreteren de 'democratische inspraak' van het publiek als onverlicht gedrag, maar tegen het einde van de eeuw zijn er ook andere interpretaties te zien, waarin de invloed van het publiek uiterst serieus wordt genomen.

Wat we hier in feite zien, is de voltrekking van een mini-revolutie binnen de muren van de Amsterdamse Schouwburg: het publiek verzet zich in een poging meer macht binnen de schouwburg te krijgen en het bestuur start daarop een tegenoffensief. Dit soort 'micro-struggles' zijn kenmerkend voor het toneel eind achttiende eeuw en zijn ook terug te zien bij bijvoorbeeld de toneelspelers. Voor het schouwburgpubliek eindigt het verzet uiteindelijk met consolidatie en erkenning van zijn nieuwe rol als gezaghebbende beoordelaar. Dat publiek heeft zich het grootste deel van de achttiende eeuw immers verzet en gezag *geëist*, eind achttiende eeuw *krijgt* het gezag. Dit is een cruciale ontwikkeling die zowel terug te zien is in de politiek van het revolutietijdvak 1780-1801 als op het toneel, waar het personage volk op het podium zijn intrede doet.

Het is juist ook in dit tijdvak dat de patriotten zich hard maken voor meer invloed van het volk. Zij willen veel meer directe inspraak bij de regering van het land. Daar toe combineren zij Rousseaus opvattingen over het natuurrecht (iedereen is gelijk en iedereen heeft recht op vrijheid) met Lockes principiële verzetrecht tegen een soeverein, een idee dat al langer bestond maar nu een meer urgente invulling krijgt. Hiermee komen zij tot de geradicaliseerde opvatting dat het volk het fundamentele recht

heeft om hervormingen door te voeren, soeverein is en dat deze soevereiniteit onoverdraagbaar is. De wens tot inwilliging van deze eis leidt uiteindelijk tot de Bataafse Revolutie en de oprichting van de Bataafse Republiek in 1795. Hiermee heeft het volk een veel grotere invloed op het bestuur van het land gekregen dan voorheen: er is een getrappt kiessysteem gekomen en elke inwoner van de Republiek kan vanaf nu op persoonlijke titel een rekest bij de Nationale Vergadering indienen. In dezelfde tijd verschijnt op het toneel het volk als personage in *Cajus Gracchus* (1797) en krijgt het volk in *Epicharis en Nero* (1798) een heel andere invulling dan voorheen. Deze geheel nieuwe treurspelen (navolgingen vanuit het Frans) zijn de opvolgers van *De dood van Cajus Gracchus* (1733) en *De dood van Nero* (1709). Ze zijn veel duidelijker dan hun voorgangers geschreven in reactie op de nieuwe politieke omstandigheden. De revolutionaire wereld is hierin omgezet in de taal en de praktijken van het toneel. Onder andere in het radicale gelijkheidsvertoog dat hierin duidelijk herkenbaar is en de daarmee samenhangende opvatting over het volk. In deze treurspelen is een verandering op de visie op het volk te zien, in vergelijking met die welke te vinden is in de vroeg achttiende-eeuwse Romeins-republikeinse treurspelen. Daarin zijn begripstoekenningen aan het volk als wild, niet te leiden, onstandvastig, week en lichtgelovig nog alomtegenwoordig. In *Brutus* (opgevoerd vanaf 1747) is er al een meer genuanceerde visie op het volk te vinden, maar in *Cajus Gracchus* (1797) heeft het volk letterlijk een stem gekregen en is het fysiek aanwezig op het toneel. De toneelpraktijk volgt deze ontwikkeling met de introductie van het spreekgestoelte op het toneel in verschillende toneelstukken na 1785 (*Cajus Gracchus* en *De dood van Caesar*). Het onderschrijft het beeld van het volk dat keuzes kan maken op basis van rationele argumenten en het bevestigt dat het begrip volk in de achttiende eeuw een (politieke) emancipatie doormaakt door het visueel te maken: met het volk als personage en een spreekgestoelte op het toneel. Deze treurspelen boden hierdoor totaal nieuwe identificatiemogelijkheden voor de toeschouwer, zoals die nog niet gewend was binnen dit specifieke genre. Het was revolutionair dat de toeschouwer zichzelf en zijn medeburgers letterlijk terug kon zien op het toneel, in een rol die paste bij hoe hij zichzelf zag. Als een burger die invloed kan uitoefenen op het bestuur van zijn land. Met de positieve verbeelding van het personage volk op het toneel, kon het publiek vervolgens de rol die het in de nieuwe politieke situatie had, aftasten. Juist hierdoor hadden deze treurspelen, meer dan de voorlopers ervan, de mogelijkheid de sociale en politieke werkelijkheid te beïnvloeden. De fundamenteel nieuwe representatie van het volk op het toneel zal invloed hebben gehad op hoe men dacht over de eigen rol binnen het politieke proces.

Het publiek heeft in deze jaren dus een vaste plek voor zichzelf weten te bemachtigen binnen het theater als de gezaghebbende autoriteit die een toneelstuk van betekenis voorziet en het ziet zichzelf op het toneel verschijnen als het personage volk. Deze ontwikkelingen lopen parallel aan de eis om (meer) volkssoevereiniteit in de politiek van de patriotten. Het volk krijg op min of meer hetzelfde moment binnen de politiek en binnen het theater meer invloed en erkenning voor zijn rol als (politieke) actor.

Soevereiniteit: toneelspelers en vrouwen

Het publiek is echter niet de enige partij binnen de schouwburg die een nieuwe rol voor zichzelf ziet weggelegd. Dit geldt net zo goed voor de toneelspelers van de Amsterdamse Schouwburg. De achttiende eeuw is de eeuw waarin zij zich ontworstelen aan hun dubieuze imago en steeds meer maatschappelijk aanzien verwerven. Dat gaat samen met een andere ontwikkeling, want net als het publiek oefenen zij eind achttiende eeuw op structurele basis invloed uit op het repertoire en de rolverdeling. Ook bij hen gaat dat niet zonder slag of stoot. De sociale emancipatie van de toneelspelers gaat gepaard met allerlei botsingen tussen de toneelspelers en het schouwburgbestuur. Dat komt, in een poging het ongewenste gedrag van de toneelspelers in te dammen, steeds met nieuwe en strengere toneelwetten op de proppen. Aan een aantal van deze wetten lijken de toneelspelers echter gewoonweg lak te hebben. Met name rond de invulling van de zwijgende personages is veel gerommel, waarbij het bestuur grotendeels moet inbinden. Het bestuur laat bij tijd en wijle ook zijn gezag gelden, bijvoorbeeld als er weer een furieuze actrice komt fulmineren over een bepaalde rol die het bestuur haar heeft toebedeeld. Toch weten in veel gevallen de toneelspelers successen te behalen. Als het gaat om salarisverhogingen bijvoorbeeld. Met name de actrices (onder andere Johanna Cornelia Wattier) weten deze keer op keer te bedingen, totdat deze toneelspeelsters meer verdienen dan hun mannelijke tegenhangers. Ook als het gaat om de rolverdeling boeken ze successen. Sommige toneelspelers weten zich van bepaalde rollen te vrijwaren (bijv. de zwijgende personages) of weigeren (om politieke redenen) pertinent een bepaalde rol te spelen. Van een aantal gevallen weten we dat het schouwburgbestuur de betreffende wens van de toneelspeler inwilligde. Aanvullende informatie komt uit de bezettingsboekjes die een wirwar zijn van aanpassingen en doorhalingen, waaruit blijkt dat de macht van het bestuur bij de rolverdeling en programmering reukeloos was en het verzet groot. Het gangbare beeld dat het bestuur het repertoire in volledige autonomie kon bepalen, dient in elk geval voor wat betreft eind achttiende eeuw te worden bijgesteld.

In het politiek belangrijke jaar 1795 raakt het grootste gedeelte van de geëngageerde acteurs en actrices met het schouwburgbestuur in een publieke twist verzeild, waarin ook enkele bezorgde 'burgers der stad Amsterdam' zich mengen. Samen pleiten zij ervoor om het schouwburgbestuur democratischer te maken en te hervormen door er enkele toneelspelers (bij voorkeur Ward Bingley en Sardet) zitting in te laten nemen. Dit openlijke en publieke verzet leidt uiteindelijk tot de val van het schouwburgbestuur. De emancipatie van de toneelspelers loopt dus, net zoals dat van het publiek in de schouwburg, parallel aan de emancipatie van het volk binnen de politiek en in beide gevallen leidt die tot de ondermijning van het heersende gezag.

Het toneel laat zien ook ver vooruit te kunnen lopen op politieke ontwikkelingen, zoals bijvoorbeeld waar het gaat over de rol van de vrouw in de politiek. Juist hier laat het toneel zien een revolutionaire voortrekkersrol te kunnen vervullen. Dit is te herleiden uit de ontwikkeling van het vrouwbeeld in de Romeins-republikeinse

treurspelen. In de vroege Romeins-republikeinse treurspelen treedt de vrouw bijna uitsluitend op in haar traditionele liefdesrol. In die rol is zij echtgenote, geliefde of moeder en blijft zij binnen de marges van wat die rol haar toestaat. Doorgaans veroorzaakt zij – bewust of onbewust – problemen die de held van het verhaal tegenwerken en soms zelfs ten val brengen. In *Epicharis en Nero* (1798) echter is het vrouwelijke hoofdpersonage niets van dit alles. De titelheldin Epicharis is een onverschrokken, strijdbare en politiek actieve vrouw die, samen met de mannelijke held, de opstand tegen Nero leidt. Zij is een zuivere heldin: er zijn geen typische vrouwelijke etiketten als ‘moeder’ of ‘geliefde’ op haar geplakt die haar heldinnenstatus en haar strijdbare kwaliteiten moeten verzachten of rechtvaardigen. In dit treurspel is Epicharis een autonoom handelend persoon, een vrouw die haar politieke rechten laat gelden door de opstand te leiden en een tiran omver te werpen. Toeschouwers, mannen en vrouwen, zagen op het toneel dus een revolutionaire vrouw, een heldin, die met een grote vanzelfsprekendheid buiten de grenzen van haar rol trad. Zij trad namelijk op als gelijkwaardig aan de man.

Dit treurspel is hierdoor een sprekend voorbeeld van een nieuwe culturele ervaring die in potentie een nieuwe sociale en politieke context kon creëren. Gegeven de specifieke maatschappelijke context van de Bataafse Republiek, waar vrouwen geen kiesrecht kregen of verkiesbaar mochten zijn, bevroeg dit treurspel het bestaande referentiekader voor vrouwen en plaatste er een nieuw referentiekader naast. Een toneelstuk als *Epicharis en Nero* nam dus een bijzondere plek in binnen het maatschappelijk-politieke debat: het creëerde (nog meer) ruimte voor de mogelijkheid van de vrouw als gelijkwaardige politiek actor. Hier is de schouwburg bij uitstek een ‘uitgelezen maatschappelijke experimenteerruimte [waar] de grenzen van de culturele verbeelding het duidelijkst zichtbaar’ zijn.¹

Het theater was dus niet alleen revolutionair vanwege de politiek-revolutionaire toneelstukken die er werden opgevoerd, maar ook omdat het zelf als een maatschappelijke experimenteerruimte fungeerde. Hier kon men oefenen met allerlei nieuwe praktijken die in de nieuwe politiek van pas kwamen. Het publiek en de toneelspelers maakten hier dankbaar gebruik van. Het was hier dat het schouwburgpubliek en de toneelspelers een steeds grotere en exclusievere macht opeisten als het ging om het toneel(repertoire). Het theater eind achttiende eeuw is daarmee in zekere zin een politiek instituut dat het model kon vormen voor het democratiseringsproces in de politiek.

De politieke arena als theatraal gegeven

Het hoofdpersonage Brutus, uit het gelijknamige Romeins-republikeinse treurspel, groeit op het toneel uit tot een uitgesproken politiek-revolutionair figuur. Hij wordt

¹ K. Vanhaesebrouck, ‘Lichamelijkheid en emoties op het vroeg-moderne podium. De martelaar als theatraal effect’, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 519.

op het toneel opgevat als een rolmodel voor de patriotse inwoners van de Republiek, maar hij loopt al gauw ook het toneel af de politieke arena in op het moment dat Bataven zich eind jaren negentig gaan tooien met de populaire Brutus-pruik. De pruik symboliseert de grote waarde die de Bataven hechten aan transparantie, zeker aangezien het erop lijkt dat het niet altijd om een pruik gaat, maar om een kapsel dat in het eigen haar is geknipt. Met deze pruik of dit kapsel kon men zichtbaar uiting geven aan een innerlijk republikeins besef. Naar alle waarschijnlijkheid verwees de pruik naar Marcus Junius Brutus, de Caesar-moordenaar. Toch kon de drager met deze hoofdbedekking ook aanspraak maken op de republikeinse deugden die Lucius Junius Brutus vertegenwoordigde. Het onderscheid tussen de twee Brutussen was namelijk niet altijd even helder of van belang. Tezamen stonden ze voor een heel scala aan navolgenswaardige eigenschappen als republikeins, opofferingsgezind, vaderlandslievend, standvastig, vastberaden, niets- of niemand ontziend en rechtvaardig.

Via het klassieke personage Brutus is te zien hoezeer het toneel in verbinding staat met de nieuwe politieke cultuur van de Bataven. Ook bij het gebruik van de andere personages is dit in meer of mindere mate terug te zien. Ze blijken ook in het politiek-maatschappelijk debat (zoals dat tot uiting komt in onder andere periodieken, kranten, verhandelingen en boeken) te worden ingezet als rolmodellen of negatieve exempla. Het opvallende is dat dit steeds op een of andere manier samenhangt met de ontwikkeling van zo'n personage op het toneel. Soms volgt het toneel daarbij een trend die al eerder zichtbaar is in het politiek-maatschappelijk debat. De klassieke persoon Cajus Gracchus bijvoorbeeld groeit in het politiek-maatschappelijk discours in de jaren tachtig uit tot een uitgesproken politieke held. Een beweging die op het toneel pas terug te zien is bij de opvoeringen van *Cajus Gracchus* na 1797. In andere gevallen lijken de ontwikkelingen op het toneel van een personage de inspiratie te zijn geweest voor zijn voorkomen in het politiek-maatschappelijk debat of er in elk geval parallel aan te hebben gelopen. Dit is met name zichtbaar waar het gaat om de beeldvorming rondom de stadhouder. Hij is namelijk de inzet van een ingrijpend proces van ontgoddelijking, dehumanisering, vermonsterlijking en ontvadering waarin de Romeinse personen Lucius Junius Brutus, Caesar & Marcus Junius Brutus en Nero de hoofdrol spelen. Het verband tussen het politieke discours en het toneel is hier duidelijk aanwezig. Zo is de ontwikkeling van het personage Lucius Junius Brutus als 'de vader' op het toneel, sterk verbonden met zijn ontwikkeling in het politiek-maatschappelijk debat. Op het toneel evolueert dit personage van een klassieke treurspeld-held gedreven door klassieke hartstochten als vrees en medelijden tot een uitgesproken politieke held. Hierbij is een trend naar de strenge doch rechtvaardige politieke en republikeinse vader zichtbaar die van invloed was op het politiek-maatschappelijk debat. Daar werd veel naar Lucius Junius Brutus verwezen: via beschrijvingen van het stadhuis in Amsterdam weten we dat de terechtstelling van zijn zoons daar te bewonderen was op een in marmer uitgehouden paneel. Ook duikt hij in de jaren negentig op als naamgever van de maand juni, omdat hij op de eerste dag van die maand de vijand Tarquinius zou hebben verjaagd, hier in zijn rol als 'oprichter'.

Het Brutus vaderbeeld zoals dat tot wasdom kwam op het toneel, was een uiterst effectief beeld om de stadhouder tegen af te zetten. Willem V, de 'de Vorst Vader' kon hiermee in schril contrast worden gebracht. Hij voldeed op geen enkele manier aan het republikeinse vadervoorbeeld Lucius Junius Brutus. Het was vervolgens aan zijn kinderen, eerder onderdanen, maar nu burgers die politieke volwassenheid opeisten, om zich van deze onderdrukkende patriarch te ontdoen.

Ook de inzet van de klassieke persoon Nero, de allergruwelijkste tiran aller tirannen, bij het karakteriseren van de stadhouder kon bogen op een rijke traditie op het toneel. Nero kon immers een krachtig negatief exemplaar worden en effectief worden ingezet bij het psychologisch karakterportret van de stadhouder mede dankzij de voorstellingen op het toneel. In het treurspel *De dood van Nero* waren de toeschouwers van de Amsterdamse schouwburg al sinds 1709 geconfronteerd met het duistere karakter van Nero. De patriotten vervolgens transformeerden de stadhouder tot een politiek monster, demoniseerden hem, door hem structureel met Nero te vergelijken. Zij frameden Willem V als de Nederlandse Nero. De inzet van de tiran Nero in het politieke debat ging ook na 1795 onverminderd door. Nero werd nog wreder, ongeremder en tirannieker voorgesteld. Ook op het toneel, waar hij als huiveringwekkend monster optrad in het treurspel *Epicharis en Nero* (1798) van de patriotse Pieter Uyenbroek (in navolging van Gabriel Marie Legouvé).

Als het gaat om de karakterisering van de stadhouder, wijkt alleen de inzet van de klassieke persoon Caesar in het politiek-maatschappelijk debat af van de representatie ervan op het toneel – in treurspelen die allemaal navolgingen zijn van *La mort de César* van Voltaire. De verwijzingen naar de persoon Caesar hadden na 1780 bij de patriotten vooral als doel om de gerechtvaardigde moord op Caesar door Marcus Junius Brutus als navolgenswaardig voorbeeld in herinnering te roepen. Op het toneel echter kon de klassieke treurspelheld Caesar op de nodige sympathie en bewondering rekenen. Hij werd niet als alleen maar slecht voorgesteld en de moord door Marcus Junius Brutus was dus niet per se een gerechtvaardigde moord. Het toneelpersonage Caesar was losgezongen geraakt van de tirannieke, onderdrukkende en heerszuchtige Caesar door de patriotten gebruikt in het politiek-maatschappelijke discours. Die laatste bleek, juist in een tweespalt met Marcus Junius Brutus, voor hen veel beter geschikt om de actuele politieke situatie te duiden. Het is wellicht de reden dat dit treurspel na de stichting van de Bataafse Republiek niet terug op het programma kwam. Het gaf waarschijnlijk een te genuanceerd beeld van Caesar.

Het gebruik van de Romeins-republikeinse helden en hun tegenstanders binnen het politiek-maatschappelijk debat laat dus zien in hoeverre de wereld van het theater en de politieke arena met elkaar vervlochten waren geraakt. De inzet van deze (toneel)personages in het politieke debat van de Nationale Vergadering, zoals opgetekend in de *Dagverhalen* toont dit verder aan. In dit verband verwijs ik nogmaals naar de treffende overeenkomsten tussen een doorsnee schouwburgzaal en de politieke vergaderzaal zoals bekend van afbeeldingen van na 1795 (zie afb. 63 en 64). Beide type zalen bestaan uit een podium waar een 'voorstelling' plaatsvindt die wordt ga-

degeslagen door een (socialiserend) publiek. De inkadering van de politieke vergaderzaal binnen een uitgesproken theatersetting weerspiegelt de heersende opvatting in de achttiende eeuw dat de politieke arena een theater is. De aanwezigheid van een publiek bij de politieke vergaderzaal is hier met name het vermelden waard, want terwijl de schouwburg zijn bestaansrecht juist te danken had aan zijn publiek, was de aanwezigheid van een publiek voor de politieke vergaderzaal een nieuw fenomeen. Het was een direct gevolg van het transparantie-ideaal van de Bataven en had grote consequenties.

De volksvertegenwoordigers van de Bataafse Republiek zagen zich door deze ontwikkeling immers geconfronteerd met een unieke situatie: elke stap die zij zetten, elk woord dat zij zeiden, werd nu op de voet gevolgd door de toeschouwers op de publieke tribune. Dat moest hen wel zelfbewust maken van hun politieke optreden. Tot wat konden zij zich wenden voor inspiratie waar het publieke performances betreft? Het antwoord daarop is simpel: de schouwburg. Toneelspelers werden al langer gezien als een voorbeeld voor hoe je openbare optredens kon vormgeven. Zelfs predikanten lieten zich inspireren door acteetheorieën. Bovendien was het grootste deel van de volksvertegenwoordigers ongetwijfeld een regelmatig bezoeker van de schouwburg. Dit was de plek bij uitstek waar zij voorbeelden van succesvolle representaties van bepaalde rollen (Brutus?) konden zien. Waar zij konden zien en ervaren welke speelstijl het publiek aansprak. Ervaringen die zij bewust of onbewust meenamen de politieke arena in. Daar moesten zij vervolgens onder het toeziend oog van een kritisch oordelend publiek optreden. Een publiek dat zowel binnen de muren van de schouwburg als in de politiek zijn rol als soeverein gezagsdrager bevestigd zag worden.

In de politieke vergaderzaal is de retorische inzet van klassieke personages als Brutus, Nero, Cato en Caesar met name terug te zien op belangrijke ijkmomenten: rond de coup en tegencoup van 22 januari en 12 juni 1798. Juist op deze momenten grijpen de representanten terug op de revolutionaire klassiek-republikeinse retoriek zoals de patriotten die gebruikten in de roerige jaren tachtig en zoals die ook bekend was van het toneel en uit het politiek-maatschappelijk debat. Het zou tot de gedachte kunnen leiden dat de republikeinse helden en hun tegenstanders zelfs in het nieuwe politieke bestel uiterst relevant waren. Ik denk echter dat het eerder een laatste stuip-trekking was. Joris Oddens heeft in *Pioniers in Schaduwbeeld* de politieke cultuur van de Bataven beschreven als een staat van 'paradigmatische schizofrenie'. Men beseftte wel in een nieuwe politieke situatie te verkeren, maar had tegelijkertijd de neiging om lastige kanten van de nieuwe werkelijkheid te verklaren vanuit een niet langer toereikende klassiek-republikeinse machtstheorie. Inderdaad leverde de nieuwe politieke situatie niet meteen nieuwe politieke modellen op. Op preciaire en precedentloze momenten bedienden de representanten zich daarom van een klassiek-republikeins vertoog dat door iedereen werd verstaan en begrepen, maar eigenlijk, binnen de gegeven context, niet langer houdbaar of wenselijk was. Dat blijkt ook uit het feit dat de verwijzingen naar de Romeins-republikeinse helden en hun tegenstanders na de tegencoup vrijwel verdwijnen.

Ook op het toneel lijkt een einde te zijn gekomen aan de politieke relevantie van de Romeins-republikeinse treurspelen. Tussen 1795-1801 komen van alle Romeins-republeinse treurspelen alleen de treurspelen rond Lucius Junius Brutus 'de vader,' Nero en Cajus Gracchus terug op het toneel. Zij blijken dan nog relevant bij het richting geven aan de nieuwe Republiek. In de aanloop naar 1810, als de politieke situatie in de Republiek weer drastisch wijzigt als Nederland volledig wordt ingelijfd door Frankrijk, is van die stukken echter alleen het revolutionaire treurspel *Epicharis en Nero* nog overgebleven. Dit is het enige Romeins-republikeinse treurspel dat in deze jaren nog (regelmatig) op het toneel is te zien. Het verkondigde blijkbaar een revolutionaire boodschap die in weerwil van de politieke ontwikkelingen, bleef aanspreken en relevant bleef.²

² In 1811 verschijnen de treurspelen *De dood van Cezar* en *Britannicus* ook weer op het repertoire.

Samenvatting

Dit onderzoek laat zien dat de politieke wereld en de theaterwereld in de loop van de achttiende eeuw steeds meer in elkaar geschoven raken. Niet alleen omdat de politieke gebeurtenissen van die tijd doorsijpelen tot op het toneel, maar ook en vooral omdat het toneel, als *performative act*, een construerende invloed heeft op de politieke werkelijkheid.

Dat het theater kan worden gezien als een politiek strijdtoneel, blijkt uit de opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg van de Romeins-republikeinse treurspelen rondom Cajus Gracchus, Brutus, Nero, Britannicus, Cato en Caesar. Uit de opvoeringsgegevens blijkt dat deze treurspelen eind achttiende eeuw nieuwe politiek-revolutionaire zeggingskracht krijgen. Ze worden dan opgevat als oproepen tot verzet tegen het heersende, als tiranniek beschouwde, gezag en niet meer als een bestendiging van de eigen, als ideaal beschouwde, Republiek. Tot in de jaren tachtig van de achttiende eeuw is dit echter niet terug te zien in de *toneelteksten*. Dat erin voorkomende begrippen als 'vrijheid', 'volk' en 'gelijkheid' een andere invulling krijgen, blijkt uit de *toneelpraktijk* en uit de (soms onverwachte) gepolitiseerde reacties van het schouwburgpubliek.

Dat publiek breekt namelijk op gezette momenten collectief in tijdens voorstellingen door provocerend en 'ordeloos' gedrag te vertonen. Maatregelen hiertegen vanuit het schouwburgbestuur sorteren weinig effect. Het publiek weet uiteindelijk een vaste plek voor zichzelf te bemachtigen binnen het theater als de gezaghebbende autoriteit die een toneelstuk van betekenis voorziet én ziet zichzelf in de Romeins-republikeinse treurspelen op het toneel verschijnen als het personage 'volk'. Deze ontwikkelingen lopen parallel aan de eis van de patriotten om meer volkssoevereiniteit in de politiek. Het volk/het publiek krijgt dus op min of meer hetzelfde moment binnen de politiek en binnen het theater meer invloed en erkenning voor zijn rol als (politieke) actor. Dat geldt tevens voor de toneelspelers zelf: net als het publiek oefenen zij eind achttiende eeuw op structurele basis invloed uit op het repertoire en de rolverdeling. Ook met een Romeins-republikeins treurspel als *Epicharis en Nero* (1798), waar de vrouw als gelijkwaardige politieke actor optreedt aan de man, laat het theater zien als een 'maatschappelijke experimenteerruimte' te fungeren.

Dat de politieke arena tegelijkertijd functioneert als een theater, blijkt allereerst uit de uitgesproken theatersetting waarin de politieke vergaderzaal werd geplaatst in afbeeldingen ervan na 1795, met een ingekaderd podium, met daarop een 'optreden'

en een toekijkend publiek. De aanwezigheid van een publiek dat gewend was kritisch te zijn en van zich te laten horen, was een voor het theater gangbare praktijk, maar voor de politiek absoluut een nieuw fenomeen. Het vereiste vergaande retorische vaardigheden van de volksvertegenwoordigers. Zij putten voor hun politieke optreden inspiratie uit het toneel, waar republikeinse helden op het podium het voorbeeld gaven. Met name tijdens preciaire en precedentloze ijkmomenten, zoals rond de coup en tegencoup op respectievelijk 22 januari en 12 juni 1798, bedienen zij zich nog van het welbekende klassiek-republikeins vertoog. In de Nationale Vergadering verwijzen zij dan regelmatig naar Romeinse personen als Brutus, Nero en Caesar. Een laatste stuiptrekking, want daarna verdwijnen deze verwijzingen nagenoeg helemaal.

Ook het gebruik van de Romeinse toneelpersonages binnen het politiek-maatschappelijke debat, laat zien hoezeer de theater en politiek met elkaar vervlochten zijn. Dit is het meest zichtbaar in de beeldvorming rondom de stadhouder. Hij is de inzet van een ingrijpend proces van ontgoddelijk, dehumanisering, vermonsterlijking en 'ontvadering'. Een proces binnen het politiek-maatschappelijk discours dat versterkt én geïnspireerd wordt middels de verbeelding van Nero, Caesar en Lucius Junius Brutus op het toneel.

Summary

The Amsterdam Theater as a Political Theater of War

Theater, Opinion Formation and the (R)evolution of Roman Heroes (1780-1801)

This research shows that in the course of the eighteenth century the political world and the world of theater become increasingly intertwined. Not only because the political events of that time trickle down to the stage, but in particular because the stage as a performative act has a constructive influence on political reality.

The fact that the theater can be seen as a political battlefield is evident from the performances in the Amsterdam Schouwburg of the Roman-republican tragedies around Cajus Gracchus, Brutus, Nero, Britannicus, Cato and Caesar. Performance data show that at the end of the eighteenth century these tragedies get a rather revolutionary meaning. These were interpreted as calls for resistance to the ruling (frequently regarded as tyrannical) authority and no longer as a perpetuation of their own, considered paradigm, Republic. Until the ninth decade of the eighteenth century, however, this is not reflected in theater *texts*. The fact that concepts such as 'freedom', 'people' and 'equality' are given a different interpretation is apparent from the theater *practice* and from the (sometimes unexpected) politicized reactions of the theater audience.

Said audience actually interrupted collectively at set moments during performances by displaying provocative and 'disorderly' behavior. Measures against this from the theater board had little effect. The audience finally managed to secure a permanent place for itself within the theater as the dominating authority that provides meaning to a play and sees itself appearing on stage as the theatrical character 'the people' in the Roman-republican tragedies. These developments run parallel to the patriots' demand for more popular sovereignty in politics. The people therefore get more influence and recognition for their role as (political) actor at more or less the same time within politics as within theater. This also applies to the theater actors, much like the audience, they exercised structural influence on the repertoire and on the division of roles at the end of the eighteenth century. By means of a Roman-republican tragedy such as *Epicharis and Nero* (1798), where a woman acts as an equal political actor to a man, theater also shows that it can act as a 'social experimental space'.

The fact that the political arena is functioning simultaneously as a theater, is clear from the pronounced theater setting in which the political meeting room was placed in pictures dated post 1795. This was undoubtedly due to the presence of a critically judging audience, a new phenomenon for politics. Representatives drew inspiration

from the theater for their political performance. At precarious and unprecedented moments, such as during the coup and countercoup on respectively January 22 and June 12 1798, they still used the well-known classical-republican discourse. A final convulsion, because subsequently references to Roman-republican characters within the National Assembly disappeared almost completely.

The use of Roman theater characters in the political-social debate also shows how much the theater and politics are intertwined. This is most visible in the perception of the stadholder. He is the initiator of a drastic process of demonization, diabolization and dehumanization. A process within the socio-political discourse that is strengthened and inspired by the imagination of Nero, Caesar and Lucius Junius Brutus on stage.

Bijlagen

Bijlage 1 Overzicht van alle (overkoepelende) genres en toekenning categorie ‘treurspel’ en ‘overig’

Genre	Overkoepelend genre	Treurspel/ overig	Uitfilteren?
–	–	overig	ja
?	onbekend	overig	ja
aanspraak	aanspraak	overig	ja
ballet	ballet	overig	ja
ballet of pantomime	ballet of pantomime	overig	ja
ballet pantomime	ballet pantomime	overig	ja
belachelijk treurspel	kluchtig treurspel	overig	
blij-eindig treurspel	blij-eindig treurspel	treurspel	
blijspel	blijspel	overig	
blijspel met zang	blijspel	overig	
boertig blijspel	blijspel	overig	
burgerlijk treurspel	burgerlijk treurspel	overig	
concert	concert	overig	ja
dans	dans	overig	ja
divertissement	divertissement	overig	ja
drama, treurspel, kluchtspel,	drama, treurspel, kluchtspel,	overig	
eeuwgetijdespel	eeuwgetijdespel	overig	
groot ballet pantomime	ballet pantomime	overig	ja
heldenspel	heldenspel	overig	
herdersspel	herdersspel	overig	
historisch ballet met zang	ballet	overig	ja
hof- en landspel	hof- en/of landspel	overig	
hofspel	hof- en/of landspel	overig	
inwijding	inwijding	overig	ja
klucht	kluchtspel	overig	
kluchtig blijspel	kluchtig blijspel	overig	

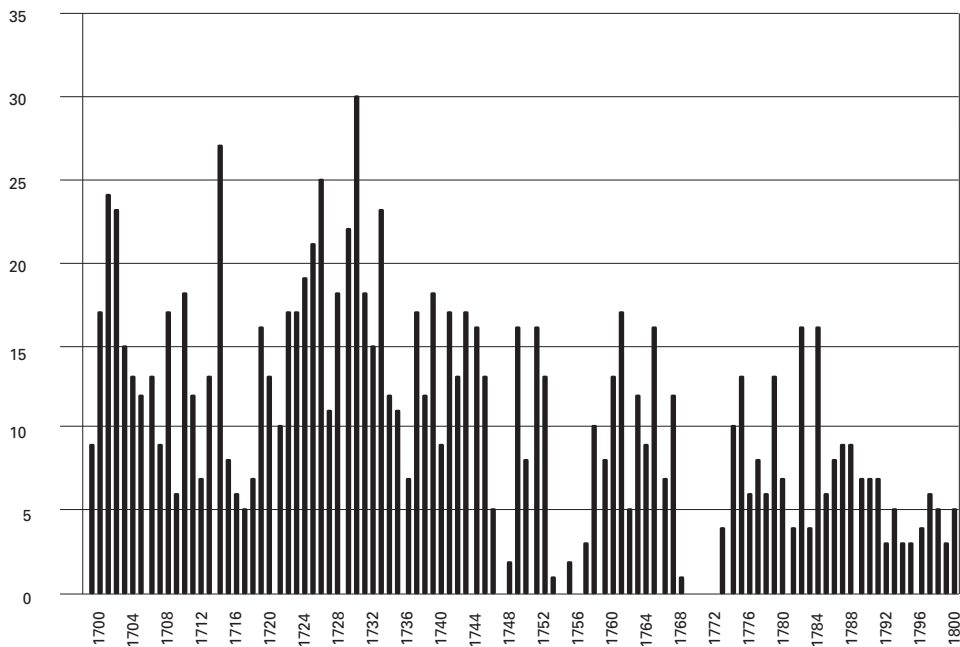
kluchtig treurspel	kluchtig treurspel	overig	
kluchtspeel	kluchtspeel	overig	
kluchtspeelig blijspel	blijspel	overig	
kluchtspeelig zangspel	zangspel	overig	
komedie	komedie	overig	
komisch ballet	ballet	overig	ja
komische opera	opera	overig	
krijgsspel	krijgsspel	overig	
landspel	hof- en/of landspel	overig	
lierzang	lierzang	overig	ja
lijkzang	lijkzang	overig	ja
maskerade ballet pantomime	maskerade ballet pantomime	overig	ja
met kunst- en vliegwerken, verscheidene sieraden en balletten	met kunst- en vliegwerken, verscheidene sieraden en balletten	overig	
muziek	muziek	overig	ja
nieuwjaarsswens	nieuwjaarsswens	overig	ja
oorlogsspel	oorlogsspel	overig	
oorlogsspel met vertoningen	oorlogsspel	overig	
opera	opera	overig	
pantomime	pantomime	overig	ja
republikeinsch treurspel	republikeinsch treurspel	treurspel	
tafereel	toneelspeel	overig	
toneelspeel	toneelspeel	overig	
toneelspeel met zang	toneelspeel	overig	
tooneelmatig spreekwoord	tooneelmatig spreekwoord	overig	
treurspel	treurspel	treurspel	
treurspel, met zang, muziek en balletten	zangspel	overig	
vers	vers	overig	ja
vredespeel	vredespeel	overig	
welkomstgroet	welkomstgroet	overig	ja
zangspel	zangspel	overig	
zangspel met balletten	zangspel	overig	
zedenspeel	zedenspeel	overig	
zedig blijspel	blijspel	overig	
zingende klucht	kluchtspeel	overig	
zinnebeeldig divertissement	divertissement	overig	
zinnebeeldige voorstelling	zinnenspeel	overig	
zinnenspeel	zinnenspeel	overig	

Bijlage 2 Overzicht titels vaderlands-historische treurspelen in Amsterdamse Schouwburg 1700-1801

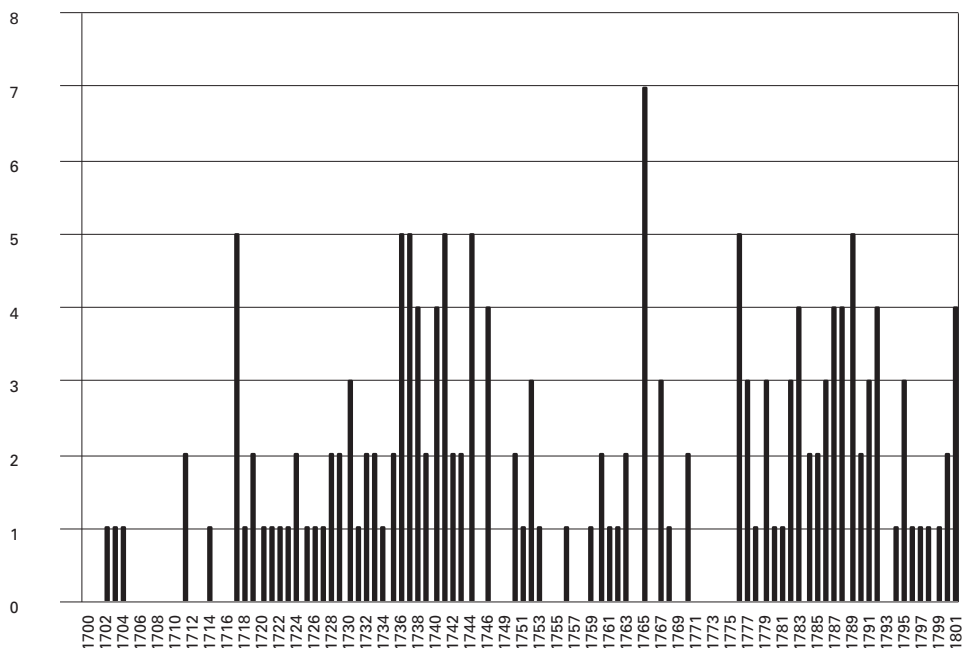
Titel	Aantal opvoeringen
<i>Gijsbrecht van Aemstel</i>	430
<i>Beleg en ontzet der stad Leiden</i>	197
<i>De dood van de graven Egmond en Hoorne</i>	90
<i>De dood van Willem de Eerste</i>	53
<i>Jacoba van Beieren, gravin van Holland</i>	47
<i>Aarnout en Adolf van Egmond</i>	30
<i>Jacob Simonsz. de Rijk</i>	19
<i>Claudius Civilis</i>	15
<i>De grote Robbert</i>	14
<i>Margaretha Van Henegouwen</i>	12
<i>Maria Van Lalain</i>	12
<i>Michel Adriaansz. de Ruyter</i>	12
<i>Aleid Van Poelgeest</i>	11
<i>De belegering van Haarlem</i>	11
<i>Robbert De Vries</i>	11
<i>Oldenbarnenveld</i>	9
<i>Geeraerd van Velsen</i>	8
<i>Maria Van Bourgondie</i>	7
<i>Ada, gravinne van Holland en Zeeland</i>	6
<i>Vrouw Jacoba Van Beieren</i>	6
<i>De Batavische gebroeders</i>	3
<i>Wolfaard Van Borselen</i>	3
<i>Komst Van Willem De Eerste Te Leiden</i>	2
<i>Ripperda</i>	2
<i>Arend en Adolf van Gelder</i>	1
Eindtotaal	1011

Bijlage 3 Opvoeringen treurspelen onderwerp uit mythologie of buiten-Europese geschiedenis

Opvoeringen treurspelen met een onderwerp uit de buiten-Europese geschiedenis



Opvoeringen treurspelen met een onderwerp uit de mythologie



Bijlage 4 Overzicht van welke genres tussen 1788-1794 voorkwamen

Genre	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
blijspel	52	51	52	53	39	35	35	317
treurspel	47	35	34	35	40	27	12	230
toneelspel	19	22	29	31	22	18	12	153
kluchtspel	18	24	21	18	28	17	10	136
zangspel	13	18	19	25	31	9	6	121
opera	24	17	20	19	20	3	8	111
krijgsspel		7	7	2	2	2		20
kluchtig blijspel	2	3	2	3	2	2		14
burgerlijk treurspel	2	2		1	3		1	9
zedenspel	2	1	3					6
tooneelmatig spreekwoord			3	2				5
eindtotaal	179	180	190	189	187	113	84	1122

Bijlage 5 Overzicht van titels tussen 1788-1794

Titels	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
<i>De bruiloft van Kloris en Roosje</i>	5	5	5	5	5	9		34
<i>Gijsbrecht van Aemstel</i>	5	5	5	5	5	9		34
<i>De Graaf van Waltron</i>		7	7	2	2	2		20
<i>De twee jagers en het melkmeisje</i>	4	3	4	2	4		1	18
<i>Het Dorpfeest</i>		3	3	5	1	4		16
<i>De deserteur</i>	4		2	3	4	1		14
<i>De Melomanie</i>	4	2		2	5	1		14
<i>Richard Leeuwenhart</i>				9	3		1	13
<i>Clementina en Desormes</i>	5	3	2	1	1	1		13
<i>Rosa en Colas</i>	2	1	4	1	3		1	12
<i>De Twee Gieregaards</i>	5	2	1		2		2	12
<i>Zemire En Azor</i>		3	3	4	2			12
<i>De Karavaan van Groot Kaïro</i>		7	3				2	12
<i>Het Sprekend Schilderij</i>	2	1	2	3	1		2	11
<i>Elfride</i>	3	2	2	1	2		1	11
<i>De Schone Arsène</i>		4	3	3				10
<i>Verliefde Brechje</i>	1	3	1	1	3	1		10
<i>De Twee Jonge Savoijards</i>			6		2	2		10
<i>De Hoefsmid</i>	3	1	2	3	1			10
<i>Teunis En Teuntje</i>	4	2	2	1			1	10
<i>De Verbeelde Dwaas</i>	1	2	1	3	1	1	1	10
<i>De Gewaande Onnozele Juffer</i>	3	1	2	1	1		1	9
<i>De Korte Dwaaling</i>				6	2	1		9
<i>De Adellijke Landman</i>	1	1	2	1	3		1	9
<i>Het Onbesturve Weeuwte</i>	1	2	1	2	2	1		9
<i>De Gewaande Toverij</i>		4	2	1	2			9
<i>De wedergevonden zoon</i>	2	2	1	2		1	1	9
<i>De Dwarsdrijfster</i>		2	2	2	1	1	1	9
<i>Azemia of de Wilden</i>				4	1	2	2	9
<i>Beverley</i>	2	2		1	3		1	9
<i>De Listige Weduwe of vier Minnaars</i>							9	9
<i>De Pagie</i>		4	1	2	2			9
<i>Het Eiland Van Verwarring</i>	2	1	1	1	2		1	8
<i>De Drie Landbouwers</i>	2	2		3		1		8
<i>Monzongo</i>	1	1	2	2		1	1	8
<i>Fanfan en Klaas</i>	1	2		2	1	1	1	8
<i>De Bedrogen Officier</i>		2	2	1	2		1	8
<i>Don Quichot erprins van Spanje</i>	1	1	2		2	1	1	8

Titels	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
<i>De Listige Vrijster</i>	1	2		2	1	2		8
<i>De Tafelvrienden</i>	2	1	1	1	1	1	1	8
<i>De Huichelaar</i>		1	2	2	2		1	8
<i>De Soldaat Door Dwang</i>	2	1		4		1		8
<i>De Deugdzame Galeiroeier</i>	3	1	1	1		1	1	8
<i>De Snijder en zijn Zoon</i>	2	1	1	2	2			8
<i>De Algerijnsche Landvoogd</i>		2	2	2			2	8
<i>De Phijsionomie</i>		2	2	2	1		1	8
<i>Blaise en Babet of de Gelukke List</i>	3	2	3					8
<i>De Indiaanen in Engeland</i>				2	1	2	2	7
<i>Krispijn medevrijer van zijn heer</i>		1	1	2	1	1	1	7
<i>Hijpermnestra</i>	1	1	2	1	1		1	7
<i>Hamlet</i>	2	1	1	1	2			7
<i>De wanhebbelijke liefde</i>	1	2	1	1	1	1		7
<i>Olimpia</i>	2	2	1		1		1	7
<i>De geschaakte bruid</i>	2	1		1	1	1	1	7
<i>De Wiskunstenaars</i>	1		1	1	2	1	1	7
<i>De Dankbare Zoon</i>	1	1	1	1	2	1		7
<i>Ifigenia in Aulis</i>	2		1	1	2		1	7
<i>Woekeraar edelman</i>	1		1		4		1	7
<i>De Kruiwagen van de Azijnverkoper</i>	1	2	2		1	1		7
<i>Wilson</i>		1	1	1	3		1	7
<i>Deugdzame armoede</i>		1	1		2	1	1	6
<i>Zelmire</i>	1	2	1	1	1			6
<i>Het Huwelijk van Antonio</i>					5	1		6
<i>Demophontes</i>	2		1	1	1	1		6
<i>De Deserteur uit Kinderliefde</i>	2	1	2	1				6
<i>Romeo en Julia</i>	1		3		1	1		6
<i>Pedro de Wreede</i>	3	1		1		1		6
<i>De Optimist of alles is wel</i>			3	2		1		6
<i>Het hofsteeleven</i>	1	1	2	1		1		6
<i>De ontrouwe voogd</i>	1	2	2				1	6
<i>Annette en Lubijn</i>	2	2	2					6
<i>De huwelijke staat</i>		2	1	1	2			6
<i>Krispijn medicijn van zijn heer</i>		2	1	1	1		1	6
<i>De verkwister</i>	1	2		2		1		6
<i>Het Verlooren Lam</i>	2	1	1	1			1	6
<i>Mahomet</i>	2	1	1		2			6
<i>De kuiper</i>					4	1	1	6
<i>De glorieus of de vernederde hoogmoed</i>	1	2		1	1		1	6

Titels	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
Zoé			4		1	1		6
De Onechte Zoon						6		6
De Malabaarsche Weduwe		3		2	1			6
De Vrouw naar de Waereld	1	1	2		1			5
De Barbier van Sivilla					4	1		5
De Hagenaar te Enkhuijzen	1	2		1			1	5
Het Huwlijk door een Weekblad				3	2			5
Jonker Windbuil	2	1			1		1	5
De Jaloersche Vrouw		4				1		5
De Schrik is het meest			3	2				5
De Dodelijke Minnenijd			2		3			5
Tot Middennacht				2	2	1		5
De Vriendschap	2	1	2					5
Silvaan	2		2		1			5
Gaston en Bayard	1	1	1	1	1			5
Krelis Louwen	1	1	1	1		1		5
De deserteur toneelspel	1	1	1	1		1		5
Het Gelukkige Huwelijk		2	1	1		1		5
Koning Lear		1	2		2			5
Merope				2	1		2	5
Alzire	1	1	1		1		1	5
De Uitnuntende Minnaar	2	1		2				5
De Vermaakelijke Rouw	1	1	1		1		1	5
De gewaande heidin, of de bedrogen gelukzoeker		1	1	1			1	4
Menschenhaat en Berouw					2	1	1	4
De drie gebroeders medeminaars				1	2	1		4
De Zijden Schoenen					4			4
De ingebeelde zieke met deszelfs promotie	1		1			1	1	4
Krispijn Testateur En Gelegateerde			2	1	1			4
De Edelmoedige Dragonder			3	1				4
De vrijer in de kist		2	1		1			4
Felix					3	1		4
De vrek	2	1				1		4
Den grooten Bellizarius	1			1	2			4
De stiefmoeder		1	1	1			1	4
Wilhelmina Van Blondheim	1	1	1	1				4
De Smirnsche Koopman		2	2					4
Waldheim			2		2			4
De Schulden				2		2		4

Titels	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
<i>Gelonide</i>				3	1			4
<i>Het Zestienjarig Meisje</i>				2	1	1		4
<i>De Drie Gebroeders</i>	2	1	1					4
<i>De Loterij Briefjes</i>					2	1	1	4
<i>De Burgermeester</i>			2		1		1	4
<i>Het School Der Zeden</i>	1		1	1			1	4
<i>Melanie Of De Rampzalige Kloosterdwang</i>			1	1	2			4
<i>Olintes</i>		2		1		1		4
<i>De jonge Indiaane</i>	1	1	1	1				4
<i>Nanine</i>	1		1	1	1			4
<i>De Dobbelaar</i>	1	1				1		3
<i>Melanide</i>	1		1	1				3
<i>De Burgemeester</i>				2	1			3
<i>Zaire</i>	1		1			1		3
<i>De Twee neven</i>					3			3
<i>Louise en Volsan</i>					2	1		3
<i>Felix of de Vondeling</i>			3					3
<i>De School voor de vaders</i>				2		1		3
<i>Elisabeth Wodeville</i>	1		1	1				3
<i>De Oude Vrijer</i>					2	1		3
<i>Amelia of de hertog van Foix</i>		1		1			1	3
<i>Het Verliefde Huisgezin</i>	1	1					1	3
<i>Gabriëla van Vergy</i>					3			3
<i>De min in het lazarushuis</i>	3							3
<i>Fielebout, of dokter tegen dank</i>	1				1		1	3
<i>Het Rozen feest van Jalencia</i>						3		3
<i>Rodogune, prinsesse der Parthen</i>	2					1		3
<i>De Verstrooide Van Gedachten</i>	1	1				1		3
<i>Fedra</i>	1			1		1		3
<i>Herodes en Mariamne</i>				1	2			3
<i>Elektra</i>	1	1		1				3
<i>Jacoba van Beieren, gravin van Holland</i>			1			1	1	3
<i>Andromeda</i>		3						3
<i>Achilles</i>	1	1	1					3
<i>De Getrouwde Filosoof</i>	1		1	1				3
<i>Lucile</i>	2		1					3
<i>De standvastige Genoveva</i>			1		1			2
<i>De Nieuwe Belachelijke Loterij</i>			2					2
<i>De gierige Geeraart</i>	2							2

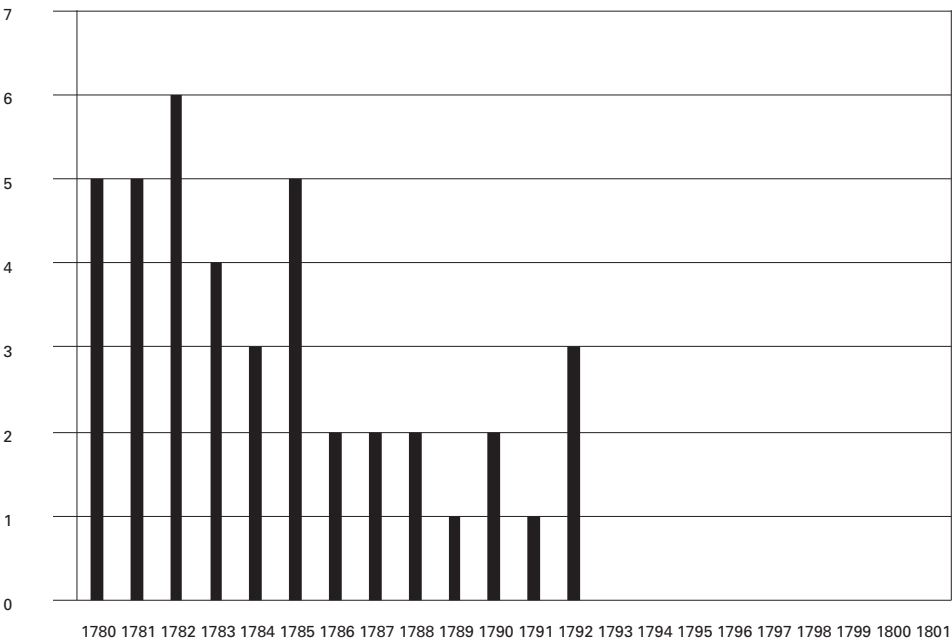
Titels	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
<i>De doodelijke minnenijd</i>	2							2
<i>De moeder vertrouwde van haar dochter</i>		1		1				2
<i>De Dood van Callas</i>				1		1		2
<i>Meriones</i>	1					1		2
<i>Presenteert het Geweer</i>			1	1				2
<i>De belachelijke jonker</i>						1	1	2
<i>Titus</i>		1		1				2
<i>Men doet wat men kan en niet wat men wil</i>	2							2
<i>De Volkplanting</i>			2					2
<i>De toverij van Armida</i>		2						2
<i>Het verkeerd vertrouwen</i>				1		1		2
<i>De Vader Des Huisgezins</i>	1					1		2
<i>Zoroaster</i>						2		2
<i>De Losbollen of de Gewaande Dode</i>						2		2
<i>De Norse Minnaar</i>							2	2
<i>De geveinsde zothed door liefde</i>			1		1			2
<i>Gustavus</i>					1	1		2
<i>De Belachelijke Tooneelzucht</i>							1	1
<i>Anthonius Hambroek</i>	1							1
<i>Maria Van Bourgondie</i>						1		1
<i>Hendrik en Pernille</i>							1	1
<i>Adelaart Of De Zegepralende Deugd</i>					1			1
<i>De Zwetser</i>			1					1
<i>Robbert De Vries</i>	1							1
<i>Michel Adriaansz. de Ruyter</i>						1		1
<i>Don Louis de Vargas</i>	1							1
<i>De Gewaande Toveres</i>				1				1
<i>Amerikaan</i>							1	1
<i>De Schilden</i>				1				1
<i>De vrouw rechter en partij van haar man</i>			1					1
<i>Sesostris</i>	1							1
<i>De beklaagelijke dwang</i>	1							1
<i>De minderjarige</i>				1				1
<i>De School voor de Vrouwen</i>		1						1
<i>Het Weeskind Van China</i>				1				1
<i>Het veranderlijk geval</i>	1							1
<i>Zama</i>		1						1
<i>Arzases of het edelmoedig verraad</i>		1						1

Titels	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Eindtotaal
<i>De Gelukke List of de Bedrogen Mof</i>	1							1
<i>De Hertogin van Coralli</i>							1	1
<i>De Gekroonde Na Haar Dood</i>				1				1
<i>Hercules</i>						1		1
<i>De Venetiaansche Drielingen</i>							1	1
<i>De Graaf van Waldheim</i>			1					1
<i>Philoctetes</i>							1	1
<i>Puiterveense Helleveeg</i>	1							1
<i>Het spokend weeuwtje</i>	1							1
<i>Natalia</i>				1				1
<i>Krispijn Dragonder</i>						1		1
<i>Fanny of het gelukkig Berouw</i>			1					1
<i>Sigismundus, prins van Polen</i>	1							1
<i>Emilia Galotti</i>			1					1
<i>De Papegaaij</i>							1	1
<i>De Adelaar</i>				1				1
<i>De Logen om Bestwil</i>							1	1
<i>Het driefoudig huwelijk</i>			1					1
<i>Krispijn Filosooph</i>		1						1
<i>Beslikte Swaantje en droge Fobert</i>	1							1
<i>Jacob Simonsz. de Rijk</i>			1					1
<i>Axtaxerxes</i>					1			1
<i>Gabinia</i>	1							1
<i>Artaxerxes Of De Bezoedelde Onschuld</i>				1				1
<i>Toneelsluiting met choorzangen en dansen</i>	1							1
<i>Het Blindemannetje</i>					1			1
<i>Ferdinand en Leonore of de Gedwardsboomde doch zegenpralende Liefde</i>				1				1
<i>Andromache</i>	1							1
<i>Pandolfius en Lerbinia</i>							1	1
<i>De spilpenning</i>		1						1
<i>Tot Middennacht of List tegen List</i>				1				1
<i>Aleid Van Poelgeest</i>						1		1
<i>De Cid</i>		1						1
<i>Adela, Gravinne Van Ponthieu</i>	1							1
<i>De wijnoogst</i>	1							1
<i>De Graaf Van Olsbach</i>	1							1
<i>De Burgerlijke Edelman</i>	1							1
Eindtotaal	179	180	190	189	187	113	84	1122

Bijlage 6 Overzicht van de Romeinse treurspelen met monarchaal thema tussen 1786-1794

Titels	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	Totaal
<i>Agrippa, of de gewaande Tiberinus</i>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
<i>Cinna, of goedertierenheid van Augustus</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
<i>De doodelijke minnenijd</i>	0	1	2	0	2	0	3	0	0	8
<i>Titus</i>	1	0	0	1	0	1	0	0	0	3
Eindtotaal	2	2	2	1	2	1	3	0	0	13

Bijlage 7 Overzicht aantal opvoeringen Romeinse treurspelen met een monar-
chaal thema (1780-1801)



Bijlage 8 Overzicht titel, schrijver, vertaler, uitgever en druk

(Anti)held	Titel	Schrijver	Vertaler	Uitgever en druk
Brittanicus	<i>Brittanicus, treurspel</i>	J.B. Racine	J. de Canjoncle	1693: erf. J. Lescaillie (Amsterdam) 1729: D. Ruarus (Amsterdam) 1764: I. Duim (Amsterdam)
Lucius Junius Brutus 'oprichter'	<i>Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid</i>	C. Bruin		1710, 1716: Erfg. J. Lescaillie en D. Rank (Amsterdam) 1754: I. Duim (Amsterdam)
Lucius Junius Brutus 'vader'	<i>Brutus en zyner zoonen</i>	Pieter Merkman		1725: B. Lakeman (Amsterdam)
	<i>Lucius Junius Brutus. Vaderlyke gestrengheit of vryheid waardiger als bloed.</i>	R.V.L.		1725: H. Bos (Amsterdam)
	<i>Brutus. Treurspel</i>	Voltaire	S. Feitama	1735: P. Visser en A. Slaats 1756: I. Duim (Amsterdam) 1799: J.F. Vander Schueren (Gent)
	<i>Brutus, treurspel</i>	Voltaire	Frans Rijk (en H.V.L. laatste bedrijf)	1736: I. Duim (Amsterdam)
	<i>Brutus, treurspel</i>	Voltaire	J. Haverkamp	1736, 1752, 1753: I. Duim (Amsterdam) 1785: J. Helders en A. Mars (Amsterdam)
Caesar	<i>De dood van Julius Cezar</i>	Barbier	Natura et Arte	1728: J.D. Beman (Rotterdam) 1736: I. Duim (Amsterdam)
	<i>De dood van Cesar</i>	Voltaire	C. Sebille	1740: I. Duim (Amsterdam)
	<i>De dood van Cesar</i>	Voltaire	J. Voordaagh	1737 en 1756: I. Duim (Amsterdam)
	<i>De dood van Julius Cezar</i>	Voltaire	J.J.A.	1785: J.F. Vander Schueren (Gent)
	<i>De dood van Cezar</i>	Voltaire	H. Tollens Cz	1801: P.J. Uylenbroek (Amsterdam)

Cajus Gracchus	<i>De dood van Cajus Gracchus</i>	M. Barbier	L. Pater	1733: D. Ruarus (Amsterdam) 1752: I. Duim (Amsterdam) ca. 1780 (uitgave in <i>Tooneel-poëzy</i>): I. Duim (Amsterdam) 1783 (in <i>Poëzy</i> van Lucas Pater): erven van P. Meijer en G. Waraars
	<i>Cajus Gracchus. Treurspel</i>	M.J. Chénier	P.J. Uylenbroek	1797: J. Helders en A. Mars (Amsterdam)
Cato	<i>Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid</i>	J. Addison	H. Angelkot jr. & P. Langendijk	1715, 1725: erfgr. J. Lescaillie en D. Rank (Amsterdam) 1742: I. Duim (Amsterdam) 1785: J. Helders en A. Mars (Amsterdam)
	<i>Julius Cezar en kato</i>	F. Deschamps	Langendijk	1720: erfgr. J. Lescaillie en D. Rank
Nero	<i>De dood van Nero</i>	N. de Péchantré	J. Haverkamp	1709: Erfgr. van J. Lescaillie (Amsterdam) 1720: Erfgr. J. Lescaillie en D. Rank (Amsterdam)
	<i>Epicharis en Nero</i>	G.J. Legouvé	P.J. Uylenbroek	1798: P. J. Uylenbroek (Amsterdam)

Verantwoording afbeeldingen

Hoofdstuk 1

- Afb. 1 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011722
Afb. 2 Rijksmuseum, RP-P-OB-86.600

Hoofdstuk 3

- Afb. 3 BC: OTM OK 63-9076
Afb. 4 BC: OTM OK 63-9778
Afb. 5 Rijksmuseum, RP-P-OB-73.042
Afb. 6 Rijksmuseum, RP-P-1907-4877
Afb. 7 Rijksmuseum, RP-P-OB-65.978
Afb. 8 BC: OTM OK 63-7853

Hoofdstuk 4

- Afb. 9 Rijksmuseum, RP-P-OB-86.665
Afb. 10 Rijksmuseum, RP-P-OB-86.600

Hoofdstuk 5

- Afb. 11 Beeldbank stadsarchief Amsterdam, 010097011251
Afb. 12 Beeldbank stadsarchief Amsterdam, 010001000898
Afb. 13 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011254
Afb. 14 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011253
Afb. 15 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011762
Afb. 16 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011763
Afb. 17 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097003350
Afb. 18 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097003349
Afb. 19 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010055000178
Afb. 20 Allard Pierson, De collecties van de UvA, Theatercollectie, G00000479.000
Afb. 21 Rijksmuseum, RP-P-AO-25-32
Afb. 22 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010056916405
Afb. 23 Stadsarchief Amsterdam, 15030/139058
Afb. 24 Stadsarchief Amsterdam, 15030/139058
Afb. 25 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011722
Afb. 26 BC: OG 06-1009
Afb. 27 Allard Pierson, De collecties van de UvA, Theatercollectie, G00000480.000

- Afb. 28 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010094000938
- Afb. 29 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011272
- Afb. 30 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011272
- Afb. 31 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011272
- Afb. 32 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011272
- Afb. 33 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010094000938
- Afb. 34 BC: OTM: Port. Toon, fol. 3-67
- Afb. 35 BC: OTM: Port. Toon, fol. 3-67
- Afb. 36 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010094000938
- Afb. 37 BC: Hs. BK-A-12
- Afb. 38 BC: Hs. BK-A-13
- Afb. 39 *Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam*, 1795, deel twee, p. 926
- Afb. 40 Allard Pierson, De collecties van de UvA, Theatercollectie, G00000577.000

Hoofdstuk 6

- Afb. 41 Rijksmuseum, RP-P-OB-84-874
- Afb. 42 Collectie A.S. de Haas
- Afb. 43 BC: Hs. BK-A-12
- Afb. 44 Rijksmuseum, RP-P-1906-1186
- Afb. 45 Rijksmuseum, RP-P-OB-62.976

Hoofdstuk 7

- Afb. 46 Rijksmuseum, RP-P-OB-84.617
- Afb. 47 Rijksmuseum, RP-P-OB-85.553
- Afb. 48 Rijksmuseum, RP-T-00-3734
- Afb. 49 Rijksmuseum, RP-P-OB-85.544
- Afb. 50 Rijksmuseum, RP-P-OB-85.970
- Afb. 51 Rijksmuseum, RP-P-1918-1601
- Afb. 52 Rijksmuseum, BI-B-FM-087-4
- Afb. 53 De Stentor, <https://www.destentor.nl/zwolle/beelden-van-der-capellen-van-rome-naar-zwolle-a7fc2729/101569388/>
- Afb. 54 Rijksmuseum, RP-P-OB-33.056
- Afb. 55 Rijksmuseum, RP-P-OB-59.435
- Afb. 56 Rijksmuseum, RP-P-1907-4877
- Afb. 57 Rijksmuseum, RP-P-OB-65.978
- Afb. 58 Rijksmuseum, RP-P-2009-2815
- Afb. 59 Rijksmuseum, RP-P-OB-62.430
- Afb. 60 Rijksmuseum, RP-P-OB-62.425
- Afb. 61 Rijksmuseum, RP-P-OB-86.665
- Afb. 62 Dagverhaal, 1798, deel 2, p. 234

Hoofdstuk 8

- Afb. 63 Rijksmuseum, RP-P-OB-86.600
- Afb. 64 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, 010097011272

Bronnen en literatuur

Gebruikte afkortingen

SAA: Stadsarchief Amsterdam

TIN: Theater Instituut Nederland

BC: Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam

NA: Nationaal Archief

UBN: Universiteitsbibliotheek Nijmegen

Geraadpleegde archieven

Notulen van de Amsterdamse Schouwburg: notulen 1773-1785, 1795-1797 en 1799, 1802 (SAA: toegangsnr. 267, inv.nr. 2, filmnummer 6627).

Rekeningen van inkomsten en uitgaven 1774-1795 (SAA: toegangsnr. 267, inv.nr. 16, filmnummer 6681).

Briefwisseling betreffende de schouwburgen te Amsterdam en 's-Gravenhage (NA: Archief-inventaris 2.01.12, inv. nr. 327.a).

Online Doopregister Stadsarchief Amsterdam: NL-SAA-23672795.

Geraadpleegde handschriften

‘Catalogus der Tooneelstukken, die op den Amsteldamsche Schouwburg zijn vertoond geworden. Van 15 sept. 1774 tot 4 mei 1799’, in: *Bijzonderheden omtrent den Amsterdamschen schouwburg*. S.n. 1812. BC: Hs. V C 5b.

Catalogus der toneelstukken vertoond op den Schouwburg te Amsterdam [...] 1774-1799. Z.j. BC: Hs. V C 4 en V C 5.

Catalogus der toneelstukken vertoond op den Schouwburg te Amsterdam [...] 1795-1811. Z.j. BC: Hs. I F 58.

Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek, 1791-1792. Z.j. BC: Hs. BK-A-12. Via de catalogus van TIN (ondergebracht als De Theatercollectie bij Bijzondere Collecties van de UvA) op te zoeken: <http://theatercollectie.uva.nl>.

Stadschouwburg Amsterdam Repertoireboek 1795-1796. Z.j. Hs. BK-A-13. Via de catalogus van TIN (ondergebracht als De Theatercollectie bij Bijzondere Collecties van de UvA) op te zoeken: <http://theatercollectie.uva.nl>.

Lijst van toneelvoorstellingen 1774-1811 (SAA: 15030: 109623).

Geraadpleegde primaire bronnen*Toneelstukken*

- Angelkot jr., H., P. Langendijk en H. de Wolff, *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid; treurspel. Gevolgd naar 't Engels van Mr. Addison*. Amsterdam 1715, tweede druk.
- Angelkot jr., H., P. Langendijk en H. de Wolff, *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid; treurspel. Gevolgd naar 't Engels van Mr. Addison*. Amsterdam 1725, derde druk.
- Angelkot jr., H., P. Langendijk en H. de Wolff, *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid; treurspel. Gevolgd naar 't Engels van Mr. Addison*. Amsterdam 1742.
- Angelkot jr., H., P. Langendijk en H. de Wolff, *Cato, of de ondergang der Roomsche vryheid; treurspel. Gevolgd naar 't Engels van Mr. Addison*. Amsterdam 1785.
- Bilderdijk, W., *De dood van Edipus; treurspel. Het oorsprongklijk van Sofokles nagevolgd*. Amsterdam 1789.
- Bruin, C., *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid. Treurspel*. Amsterdam 1710.
- Bruin, C., *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid. Treurspel*. Amsterdam 1716.
- Bruin, C., *De dood van Willem den Eersten: Prins van Oranje. Treurspel*. Amsterdam 1721.
- Bruin, C., *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid. Treurspel*. Amsterdam 1754.
- [Canjoncle, J. de], *Britannicus, treurspel. Uit het Fransch van de Heer Racine*. Amsterdam 1693.
- [Canjoncle, J. de], *Britannicus, treurspel. Uit het Fransch van de Heer Racine*. Amsterdam 1729.
- [Canjoncle, J. de], *Britannicus, treurspel. Uit het Fransch van de Heer Racine*. Amsterdam 1764.
- Feitema, S., *Brutus, treurspel. Gevolgd naar het Fransche van den Heere De Voltaire*. Amsterdam 1756.
- Feitema, S., *Brutus, treurspel. Gevolgd naar het Fransche van M. de Voltaire*. Gent 1799.
- Feith, R., *C. Mucius Cordus, of De verlossing van Rome, treurspel*. Amsterdam 1795.
- Haverkamp, J., *Brutus, treurspel; gevolgt naar het Fransche van den Heere Voltaire*. Amsterdam 1736 (UBN: OD 35 c 182 nr. 2).
- Haverkamp, J., *Brutus, treurspel. Gevolgt naar het Fransche van den heere de Voltaire*. Amsterdam 1752.
- Haverkamp, J., *Brutus, treurspel. Gevolgt naar het Fransche van den heere de Voltaire*. Amsterdam 1753.
- Haverkamp, J., *Brutus, treurspel. Gevolgt naar het Fransche van den heere de Voltaire*. Amsterdam 1785.
- Gravenweert, J. van, *Britannicus, treurspel van Racine*. Amsterdam 1809.
- Haverkamp, J., [naar N. de Péchantré], *De dood van Nero, treurspel*. Amsterdam 1709.
- Haverkamp, J., [naar N. de Péchantré], *De dood van Nero, treurspel*. Amsterdam 1720, tweede druk.
- Haverkorn, W., *Claudius Civilis. Treurspel*. Amsterdam 1779.
- J.J.A., *De dood van Julius Cesar, eersten Keyzer der Romeynen, treurspel in 3 bedryven. In onberymde dichtmaet na Voltaire*. Gend 1785.

- Langendijk, P., [naar F.M.C. Deschamps], *Julius Cezar en Kato*. Amsterdam 1720.
- [Leuve, R. van], *L. Junius Brutus. Vaderlyke gestrengheit, of Vryheid waardiger als bloed*. Amsterdam 1725.
- Merken, L. van, *Het beleg der stad Leyden*. Amsterdam 1774.
- [Merkman, P.], *Brutus en zyner zoonen. Treurspel*. Amsterdam 1725.
- [Pater, L., naar M. Barbier], *De dood van Cajus Gracchus. Treurspel*. Amsterdam 1733.
- [Sebille, C.], *De dood van Cesar, treurspel. Het Fransche van den Heere De Voltaire op nieuws gevolgd, onder Zinspreuk Le tems est un grand maitre*. Amsterdam 1740.
- Tollens Cz, H., *De dood van Cezar, treurspel in drie bedryven. Gev. naar het Franch van De Voltaire*. Amsterdam 1801.
- Uylenbroek, P.J., *Cajus Gracchus, treurspel. Het Fransche van Marie-Joseph Chénier vry gevolgd*. Amsterdam 1797.
- Uylenbroek, P.J., *Epicharis en Nero, treurspel. Het Fransche van Legouvé vry gevolgd*. Amsterdam 1798.
- Voltaire, M. de, *La mort de César*. Amsterdam 1736.
- Vondel, J. van, *Palamedes of Vermoorde onnozelheit. Treurspel*. Amsterdam 1652.
- Voordaagh, J. en J. van Beuningen, *Idomenéus, treurspel. Gevolgd na het Fransche van den Heer de Crébillon*. Amsterdam 1723.
- Voordaagh, J., *De dood van Cesar; treurspel. Gevolgd naar het Fransche van den Heer de Voltaire*. Amsterdam 1737.
- Voordaagh, J., [naar P. J. de Crébillon], *De dood van Semiramis, treurspel*. Amsterdam 1742.
- Zubli, A.J., *De edelmoedige dragonder, tooneelspel. Naar het Fransch van den heer Dumaniant, door Ambrosius Justus Zubli*. Amsterdam 1790.

Toneeltijdschriften

- De Hollandsche toneel-beschouwer*. Rotterdam 1762-1763.
- De tooneelspel-beoordelaar*. Amsterdam 1784.
- De tooneelspel-beschouwer*. Amsterdam 1783-1784.
- De tooneelspectator*. Amsterdam 1792.
- [Helmers, J.F.], *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*. Inleiding door M. van Hattum. Amstelveen 1992. Fotomechanische herdruk van: *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*. Amsterdam 1795, nummer 1 t/m 6.
- Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken, van het genootschap, onder de spreuk: Door natuur en kunst*. Eerste en tweede stuk. Amsterdam 1786.
- Nederlandsche dicht- en tooneelkundige werken, van het genootschap, onder de spreuk: Door natuur en kunst*. Derde stuk. Amsterdam 1787.
- Nomsz, J., *De Nederlandsche dichtkundige schouwburg*. Amsterdam 1786-1791.
- Schouwburg Nieuws*. Amsterdam 1762-1765.
- [Witsen Geysbeek, P.G.], *De tooneelmatige roskam in één-en-twintig geestige en satyrique vertoogen*. Amsterdam [1799].

Kranten

- Amsterdamse courant.* Amsterdam 1670-1811.
Binnenlandsche Bataafsche courant. Den Haag 1798-1803.
Constitutioneele oprechte Bataafsche courant. Amsterdam 1798-1804?
Haagsche courant. Den Haag 1795-1811.
's Hertogenbossche vaderlandsche courant. Den Bosch 1794-1798.
Hollandsche courant (voortz. van *Leydse courant*). Leiden 1795.
Groninger courant. Groningen 1773-1811.
Goudasche courant. Gouda 1791-1805.
Nederlandsche courant. Amsterdam 1783-1786.
Leeuwarder courant. Leeuwarden 1752-1811.
Leydse courant. Leiden 1720-1795.
Oprechte Haarlemse courant. Haarlem 1796-1811.
Oprechte Nederlandsche courant. Amsterdam 1786-1787.
Utrechtsche courant/Utrechtse courant. Utrecht 1797-1811.
Rotterdamse courant. Rotterdam 1738-1811.

Periodieken

- Addison, J. en R. Steele, *The Spectator.* Edinburgh 1711-1712.
 Addison, J., *The Spectator.* Edinburgh 1714.
Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen. Amsterdam 1791-1811.
Algemeen magazijn van wetenschap, konst en smaak. Amsterdam 1785-1791.
De antwoorder. Dordrecht 1791-1793.
De arke Noach's. Amsterdam 1799-1800.
De Haagsche correspondent. Den Haag 1786-1787.
De Hollandsche patriot, in twintig vaderlandsche gesprekken. Utrecht [ca. 1782]
Den Hollandschen weeklykschen nieuwsvertelder/Hollandsze weeklykze nieuws-vertel-der. Amsterdam 1759?-1791?
De ouderwetse Nederlandsche patriot. Den Haag 1781-1783. Door: [R.M. van Goens]
De politieke blixem. Leiden 1797-1798.
De politieke kruyer. Amsterdam 1782-1787.
De post van den Neder-Rhyn. Utrecht 1781-1798. Door: [P. 't Hoen].
De staatsman. Utrecht 1779-1784. Door: [L.Th. Nassau la Leck].
De vraag-al. Leiden 1791-1797. Door: [Y. van Hamelsveld].
De wereld-beschouwer. Gouda 1794-1795.
De zot. Arnhem 1794-1795.
Janus verrezen. 1787-1795 suum cuique. Utrecht 1795-1798.
Kabinet van mode en smaak. Haarlem 1791-1794.
Nieuwe Vaderlandsche Bibliotheek van wetenschap, kunst en smaak. Amsterdam 1797-1804.
Nieuwe algemene konst- en letterbode. Haarlem 1794-1800.
Sem, Cham en Japhet. Amsterdam 1800.

Steele, R. en J. Addison. *The Tatler*. Edinburgh 1710-1711.

Vaderlandsche bibliotheek van wetenschap, kunst en smaak. Amsterdam 1789-1796.

Weekblad voor kinderen. Amsterdam 1798-1800.

Overig

Adres van de voornaamste acteurs en actrices des Amsteldamschen Schouwburgs, zie onder: *Gelijkheid, vrijheid, broederschap; Adres van de voornaamste acteurs en actrices des Amsteldamschen Schouwburgs*. Amsterdam [1795].

Adres van eenige burgers der stad Amsterdam, aan de provisioneele municipaliteit omtrend de Nationaale Schouwburg, zie onder: *Gelijkheid, vrijheid, broederschap. Adres van eenige burgers der stad Amsterdam, aan de provisioneele municipaliteit omtrend de Nationaale Schouwburg*. Amsterdam [1795].

Allart, J., *De vryheid*. Amsterdam 1783.

Almanach der natuur, voor iedere maand des jaars. Amsterdam 1787?-?.

Almanach tot nut van 't algemeen. Amsterdam 1792?-1803?.

Almanak voor het jaar 1816. Middelburg 1816.

Altoosdurende almanak of tijdwijzer. Zierikzee 1793.

Barbaz, A.L., *Aan Ward Bingley, de rol van Nero spelende, in het treurspel: Epicharis en Nero*. Amsterdam 1799.

Beattie, J., *Wysgeerige oordeel- en zedekundige verhandelingen*. Vertaald door P. Loosjes Adriaensz. Haarlem 1786.

Beredeneerde catalogoog van een verzameling schilderyen, door voornaame lieden van ons land vervaardigt. Z.p. 1783.

Beschryvinge van 't stadhuis Amsterdam, met een verklaring van de zinnebeeldige figuren, schilderwerken en beelden. Amsterdam 1782.

Bijlagen tot het dagblad der vergaderingen van den raad der gemeente van Amsterdam. Vierde deel. [Amsterdam 1797].

Bilderdijk, W., 'Lycidas: ter verjaarafeest van Hare Koninklijke Hoogheid, Frederika Sophia Wilhelmina, op den 4 october, 1787', in: *Nederland hersteld. Gedicht*. Amsterdam 1837.

Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg (UBA: OTM OG 06-492 (1-94)).

Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg (UBA: OTM OG 06-594 (31)).

Biljetten van de Amsterdamse Schouwburg (UBA: OTM OG 06-1002).

Blair, H., *Lessen, over de redekunst en fraaie weetenschappen*. Vertaald door Herm. Bos-scha. Deventer 1788.

Bosch, B., *De eigenbaat*. Amsterdam 1785.

Cerisier, A.M., *Tafereel der algemeene geschiedenissen van de Veréénigde Nederlanden*. Utrecht 1787.

Chalmers, A., *The General Biographical Dictionary*. London 1812-1817.

Chomel, N., *Vervolg op M. Noël Chomel. Algemeen huishoudelyk-, zedekundig- en konst-woordenboek*. Leiden 1788.

Dagbladen van het verhandelde ter vergadering van de Provisioneele repræsentanten van het volk van Holland. Deel 1-4. Den Haag 1795-1796.

- Dagverhaal der handelingen van de nationaale Vergadering representeerende het volk van Nederland* 1796. Deel 1-6. Den Haag 1796-1797.
- Dagverhaal der handelingen van de tweede Nationaale Vergadering representeerende het volk van Nederland*. Deel 7-9. Den Haag 1797-1798.
- Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend- en intermediair wetgevend lichaam* 1798 (des Bataafschen volks). Deel 1-2. Den Haag 1798.
- Dagverhaal der handelingen van het vertegenwoordigend lichaam des bataafschen volks*. Deel 3-13. Den Haag 1798-1801.
- Dank-offer der vryheid, aan den heeren W.A. Hilverding, en C. Passé. Wegens het uitmunten uitvoeren hunner Characters in het Burgervryheids Toneelspel BRUTUS. Op Amstels Schouwburg vertoont, Op Zaterdag den 20^{ste} van Herfstmaand* 1783. Amsterdam 1783.
- De lof der paruiken, met historische aanteekeningen*. Amsterdam 1800.
- De mode; eene satyre*. Rotterdam 1804.
- Du Fay, J.F. (secretaris), *Myne heeren van den geregte der stad Amsterdam hebben, om redenen, goed gevonden haar keure in dato 13 July 1687. ten behoeve van de regenten van de schouwburg ... Aldus gearresteert den 26. Januarii, 1720*. Amsterdam 1720.
- Effen, J. van, *De Hollandsche Spectator* 8 februari 1732-23 mei 1732, inl. en samenvatting door E. Groenenboom-Draai. Leiden 1998.
- Effen, J. van, *De Hollandsche Spectator* 31 oktober 1732-3 april 1733, inl. en samenvatting door S. Gabriëls. Leiden 1998.
- Effen, J. van, *De Hollandsche Spectator* 7 april 1733-7 september 1733, inl. en samenvatting door M. de Niet. Leiden 1999.
- Effen, J. van, *De Hollandsche Spectator* 11 september 1733-12 februari 1734, inl. en samenvatting door J. de Kruif. Leuth 2001.
- Ett, H.A. 'Vergeten schrijvers', in: *Apollo: maandschrift voor literatuur en beeldende kunsten* 3 (1948), p. 467-480.
- Ewald, J.L., *Over staatsomwentelingen, derzelver bronnen en behoedmiddelen*. Vertaald door J. van Loo. Utrecht 1792.
- [Fokke, J. en M. de Boer], *Historie van den nieuwen Amsterdamschen schouwburg. Met fraaije afbeeldingen*. Amsterdam 1775.
- 't Galante leeven der Amsterdamsche en Rotterdamsche actrices, etc. Volgens de opgaaven van een Gebochelde kunst-graveur en met een fraaije plaat van de heer Arend Fokke, Wms Zn. Vercierd. Z.p., z.j. [ca. 1790].
- Geessel voor de laffe onkundige toneelschenders, uitfluiters en valsche handklappers. Waar in de eer der tegenwoordige acteurs en actrices der nieuwe Amsteldamsche Schouwburg, tegen de schaamteloze lasteraars dezer tyd verdedigt word. Amsterdam 1774.
- Geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden. Voor de vaderlandsche jeugd*. Amsterdam 1783-1795.
- Gelijkheid, vrijheid, broederschap; Adres van de voornaamste acteurs en actrices des Amsteldamschen Schouwburgs. Aan de provisioneele municipaliteit der stad Amsterdam, Den 27 van Grasmaand. Het eerste Jaar der Bataafsche Vrijheid. Ingeleverd tot Verandering in het Bestuur en beter Inrichting van het Nationaal Tooneel*. Amsterdam 1795.
- Gelijkheid, vrijheid, broederschap. Adres van eenige burgers der stad Amsterdam, aan de*

- provisioneele municipaliteit omtrend de Nationaale Schouwburg. Derzelver tegenwoordig verkeerd Bestuur, en de noodzakelijke en spoedige verbetering van dien, bijzonder mede over het Huishoudelijke en Finantiëele, Ingeleverd den 29sten van Grasmaand. Des eesten Jaars des Bataafsche Vrijheid.* Amsterdam 1795.
- Groenendijk, A., *Vers over de Landzaten.* Rijksmuseum, RP-P-OB-86.359.
- Grondwettige Herstelling van Nederlandsch Staatweezen.* Twee delen. Amsterdam 1785-1786.
- Handelingen van de municipaliteit der stad Amsterdam.* Deel twee. Amsterdam 1795.
- Hardenbroek, G.J., *Gedenkschriften van Gijsbert Jan van Hardenbroek.* Deel 2. F.J.L. Krämer (ed.). Amsterdam 1903.
- Hardenbroek, G.J., *Gedenkschriften van Gijsbert Jan van Hardenbroek.* Deel 5. F.J.L. Krämer (ed.). Amsterdam 1917.
- Het vrolyk Catootje.* Amsterdam 1802.
- Huydekoper, J., *Mijne Heeren van den gerechte der stad Amsterdam in ervaringe zijnde gekomen, dat'er dagelijks veel insolentien werden gepleegt door baldadige en moetwillige mensche, tenderende tot ruine van de Schouburg ... Gearresteert den 13. Juny 1687.* Amsterdam 1687.
- Instructie voor den Agent der Nationale Opvoeding van het Bataafsch gemeenebest.* Den Haag 1799.
- Jacobs, G., *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor predikanten, redenaers, tooneelspeelders en geselschappen.* Brussel 1751.
- Kort begrip der Nederlandsche geschiedenissen, sedert de aankomt der Batavieren tot den tegenwoordigen tijd. Ingericht naar de vatbaarheid van jonge kinderen.* Amsterdam 1790-1791.
- Loosjes, P.A., *Vaderlandsche historie, vervattende de Geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden, zints den aanvang der Americaansche onlusten en den daar uit gevolgden Oorlog, tusschen Engeland en deezen Staat.* Amsterdam 1792.
- Mably, G.B. de, *Brieven over de regeeringsvorm en wetten der Vereenigde Staaten van Noord-America aan [...] John Adams.* Amsterdam 1785.
- Martinet, J.F., *Historie der waereld.* Amsterdam 1780-1788.
- Martinet, J.F., *Kort begrip der waereld-historie voor de jeugd.* Amsterdam 1789.
- Moore, J., *Dag-verhaal van John Moore geduurende zijn verblijf in Frankrijk van het begin van augustus tot het midden van december 1792.* Haarlem 1794.
- Naam-rol der tooneelspellen, behoorende onder de privilege van den Amsterdamschen Schouwburg; benevens de naamen der dichteren van de genoemde tooneelspellen. Allen volgens 't Alphabeth, en naar hunne Tydsorde geschikt.* Amsterdam 1782.
- Nieuwe Nederlandsche jaarboeken, of Vervolg der merkwaardigste geschiedenissen, die voorgevallen zyn in de Vereenigde Provinciën.* Leiden/Amsterdam [1787].
- Nieuwe Atlas van de voornaamste gebouwen en gezigten der stad Amsterdam met derzelver beknopte beschryvingen.* Amsterdam 1783.
- [Nomsz, J.], *De tooneelspeler en zijn aanschouwer kunstmatig beschouwd, of grondregelen voor beiden. Gevolgd van eene handleiding om zich in de tooneelspeelkunde te onderwijzen.* Amsterdam 1791.
- Ollefen, L. van, *De Nederlandsche stad- en dorpbeschrijver.* Amsterdam 1795.

- Pels, A., *Gebruik én misbruik des Tooneels* (1681). Editie M.A. Schenkeveld-van der Dussen. Culemborg 1978.
- Pijpers, P., *De Vryheid in Nederland. Verdedigd in eene dichtkundige redevoering door de burgerye der stad Amersfoort*. Amsterdam 1785 (Knuttel 21211).
- Pijpers, P., *Vryheidminnende lierzang ter eere van het lofwaardig exercitie-genootschap [...] op den 14 Julij 1784*. Z.p. z.j. (Knuttel 20977).
- Pijpers, P., 'Toejuiching aan het tweede detachement Amsterdamsche Burgeren, vrywillig uitgetrokken ter bescherming van Muyden; by gelegenheid van derzelver uittogt uit die vesting, en terugmarsch naar Amsterdam; onder commando van den Wel. Ed. manhaften heere Harmanus van Ledden Hulsebosch, op den 5. july, 1787', in: idem, *Vaderlandsche gedichten*. Amsterdam 1784-1787.
- Proeve van een ironiesch comiesch woordenboek, van verouderde, vernieuwde en nieuw uitgevonden woorden en spreekwijzen, in de Nederduitsche taal*. Amsterdam 1797.
- Rooms. Catholyken bybel almanach. Voor het jaar 1793*. Utrecht [1792].
- Scharp, J., *Aan mijne medeburgers, ter gelegenheid van de tweede verjaaring der blijde omkeering van zaaken in het lieve vaderland*. Rotterdam 1789.
- Scharp, J., 'Lierzangen op den achtsten maart: van het jaar 1787-1790. Voorheen uitgegeeven, en nu bij één verzameld', in: *De achtste maart 1791. Of plegtige leerrede op de XLIIIsten geboortedag, en den XXVsten verjaardag der stadhouderlijke regering van Z.D.H. Willem den Vijfden, Prins van Oranje en Nassau, uitgesproken, ten zelfden dage, in de Groote Kerk, te Rotterdam, door Jan Scharp, Mededienaar van het Evangelie aldaar*, 1791. Rotterdam 1791.
- Schasz M.D., J.A., *Reize door het Aapenland*. P. Altena (ed.). Nijmegen 2007.
- Schonk, E.J.B., *Nijmeegse mutsen. Een satire uit 1792*. E.J.B. Schonck. *De Bonheurs uit de mode. Heldendicht*. André Hanou (ed.). Leuth 2006.
- Sparks, L., *Bingley, Ward*, in: *Biografisch Woordenboek van Nederland*. Geraadpleegd via: URL: <http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1780-1830/lemmata/data/Bingley,%20Ward>
- Staats- en karakterkundige byzonderheden betreffende Frederik den II. koning van Pruissen*. Den Haag 1787-1789.
- Staatsregeling voor het Bataafsche volk 1798. De eerste grondwet van Nederland*. Met inleiding van Joost Rosendaal. Nijmegen 2005.
- Stuart, M., *Romeinsche geschiedenissen*. Amsterdam 1793-1810.
- Stuart, M., en J. Konijnenburg, *Tafereelen van de staatsomwenteling in Frankrijk inhoudende de belangrijkste gebeurtenissen welke van den oorsprong der monarchij tot de grootste staatsomwenteling zijn voorgevallen*. Amsterdam 1794-1809.
- Stuart, M., *Vaderlandsche historie, vervattende de geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden, van de vestiging van het Erfstadhouderschap in de mannelijke en vrouwelijke linie, tot aan 's Lands verlossing uit de inlijving in het Fransche keizerrijk*. Amsterdam 1821-1826.
- Vaderlandsch huisboek, of De verklaaringen, betuigingen, en beloften van den stadhouder [...] vergeleeken met zyne daaden*. Z.p. 1793.
- Zeydelaar, E., *Nederduitsche spraakkonst, ten dienste der Nederlandsche taalbeminnaars*. Amsterdam 1781.
- Zillesen, C., *Onderzoek der oorzaaken van de opkomst, het verval en herstel, der voornaamste oude en hedendaagsche volken*. Utrecht 1781-1784.

- Zubli, A.J., *Aan de verdienstelijke acteurs en actrices, die het treurspel Hamlet verwonderlyk fraai hebben uitgevoerd, op den 6den, 7den en 11den van slachtm aand, des jaars 1786, op den Schouwburg te Amsteldam*. Amsterdam 1786.
- Zubli, A.J., *Ambrosius Justus Zubli, lid der Nationale Vergadering, representerende het volk van Nederland, aan alle Rechters en Gerechtshoven, aan alle inwoneren van Nederland, aan de Waereld!* Amsterdam 1797.
- Zubli, A.J., *Lierzang aan het Bataafsche volk, by den aanvang des jaars 1798*. Amsterdam 1798.

Geraadpleegde secundaire bronnen

- Van der Aa, A.J., e.a., *Biograpisch Woordenboek der Nederlanden*. Amsterdam 1969 (foto-mechanische herdruk van de oorspronkelijke uitgave, Haarlem 1852-1878).
- Albach, B., *Jan Punt en Marten Corver. Nederlandsch tooneelleven in de 18^e eeuw*. Amsterdam 1946.
- Albach, B., *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelleven voor, in en na de Franse tijd*. Amsterdam 1956.
- Altena, P.S.I., *Gerrit Paape (1752-1803). Levens en werken*. Nijmegen 2012.
- Andrew, E.G., *Imperial republics. Revolution, War, and Territorial Expansion from the English Civil War tot the French Revolution*. Toronto 2011.
- Baggerman, A. en R. Dekker, *Kind van de toekomst. De wondere wereld van Otto van Eck (1780-1798)*. Amsterdam 2005.
- Backscheider, Paula R., *Spectacular Politics. Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*. Baltimore/London 1993.
- Banning, T.C.W., *The Culture of Power and the Power of Culture. Old regime Europe 1660-1789*. Oxford 2002.
- Blom, H. van der, *Oratory and political career in the late Roman republic*. Cambridge 2016.
- Bordewijk, C., J. Roding en V. Veldheer, *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng! De Leidse Schouwburg 1705-2005*. Amsterdam 2005.
- Bots H. en W.W. Mijnhardt (red.), *De droom van de revolutie. Nieuwe benaderingen van het patriottisme*. Amsterdam 1988.
- Branden, F.J. van den en J.G. Frederiks, *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*. Amsterdam 1888-1891.
- Breen, Joh. C., 'De regeering van Amsterdam gedurende den Franschen tijd', in: *Twaalfde jaarboek van het genootschap Amstelodamum*. Amsterdam 1914.
- Bruin, R.E. de, e.a. (red.), *Performances of Peace. Utrecht 1713*. Leiden 2015.
- Burg, F.H. van der en H. Boels (samenstellers), *Tweehonderd jaar rechten van de mens in Nederland: de verklaring van de rechten van de mens en van de burger van 31 januari 1795 toegelicht en vergeleken met Franse en Amerikaanse voorgangers*. Leiden 1994.
- Burke, P., *Wat is cultuurgeschiedenis?* Utrecht 2009.
- Bussels, S. en B. van Oostveldt, 'Steden ensceneren de macht: politiek en spektakel in de vroegmoderne tijd', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tiel 2015, p. 156-162.

- Coffeng, J.M., *Lexicon van Nederlandse tonelisten*. Amsterdam 1965.
- Colenbrander, H.T., *De Patriottentijd: hoofdzakelijk naar buitenlandsche bescheiden*. Den Haag 1897.
- Crombez, T., e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tiel 2015.
- Dekker, R., en L. van der Pol, *Vrouwen in mannenkleren. De geschiedenis van de vrouwelijke travestie*. Amsterdam 1992.
- Duits, H., “De Vryheid, wiens waardy geen mensch te recht bevat”. “Vrijheid” op het Nederlands toneel tussen 1570-1700, in: E.O.G. Haitzma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*. Reeks Nederlandse Begripsgeschiedenis. Amsterdam 1999.
- Dijn, A. de, *French Political Thought From Montesquieu to Tocqueville. Liberty in a Levelled Society*. Cambridge 2008.
- Douma, J., *Cornelia, moeder van de Gracchen. Het verraad van de Republiek*. Utrecht 2011.
- Ensel, R., ‘Tussen woestheid en beschaving: Martinus Stuart als zedekundige en verlicht etnoloog’, in: *Anthropologische verkenningen*, 1994.
- Erenstein, R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam 1996.
- Ett, H.A., ‘Vergeten schrijvers’, in: *Apollo: maandschrift voor literatuur en beeldende kunsten* 3 (1948), p. 467-480.
- Everard, M., ‘In en om de (Nieuwe) Bataafsche Vrouwe Courant. Het aandeel van vrouwen in een revolutionaire politieke cultuur’, in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), p. 67-87.
- Everard, M., ‘Lieve van Ollefen, Catharina Heybeek. Een ultrarevolutionaire “Loon-schryver”, een schrijvende Batavin en een gekwetste natie’, in: A. de Haas, (red.), *Achter slot en grendel. Schrijvers in Nederlandse gevangenschap 1700-1800*. Zutphen 2002, p. 207-222.
- Everard, M. en M. Aerts, ‘De burgeres: geschiedenis van een politiek begrip’, in: J. Kloek en K. Tilmans (red.), *Burger*. Reeks Nederlandse Begripsgeschiedenis. Amsterdam 2002, p. 173-230.
- Everard, M., ‘Twee “dames hollandoises” in Trévoux. De politieke ballingschap van Elisabeth Wolff en Agatha Deken 1788-1797’, in: *De Achttiende Eeuw* 38 (2006), p. 147-167.
- Schmidt, F., *Passion and Control: Dutch Architectural Culture of the Eighteenth Century*. Farnham/Burlington 2016.
- Feilla, C., *The Sentimental Theater of the French Revolution*. Farnham 2013.
- Friedland, P., *Political Actors. Representative bodies & Theatricality in the Age of the French Revolution*. Ithaca/London 2002.
- Geesink, M., ‘Over privileges, schouwburgregenten, uitgevers, vignetten, verstopte herdrukken en de STCN’, in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, 37 (2014), p. 37-52.
- Goes, F. van der, ‘Van den verbranden Schouwburg’, in: *De Nieuwe Gids* 5 (1890), p. 129-161. Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/_nieo02nieu05_01/_nieo02nieu05_01_0039.php.
- Gras, H. en B. Pratasik, ‘Theateronderzoek in Nederland: een historiografische en bron-

- kritische verkenning aan de hand van Corvers Tooneel-aantekeningen, 1786', in: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997) 2, p. 107-125.
- Gras, H., 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel', in: *Holland* 32 (2000), p. 76-88.
- Groot, H. de, 'Bibliografie van in Nederland verschenen 18^{de}- en 19^{de}-eeuwse toneeltijdschriften (1762-1850) en toneelalmanakken (1770-1843)', in: *Scenarium. Nederlandse reeks voor theaterwetenschap* 4 (1980), p. 118-146.
- Groot, K.E., *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800*. Hilversum 2010.
- Groot, K., *Willem Haverkorn en de Amsterdamse Schouwburg*. Amsterdam 2017.
- Grijzenhout, F., W.W. Mijnhardt en N.C.F. van Sas (red.), *Voor vaderland en vrijheid. De revolutie van de patriotten*. Amsterdam 1987.
- Grijzenhout, F., *Feesten voor het vaderland. Patriotse en Bataafse feesten 1780-1806*. Zwolle 1989.
- Grijzenhout, F., 'De verbeelding van de Vrijheid in de Nederlandse kunst 1570-1870', in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*. Reeks Nederlandse Begripsgeschiedenis. Amsterdam 1999, p. 253-286.
- Grijzenhout, F., e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013.
- Grijzenhout, F., 'Sneeuwballen tegen de macht. Politiek en satire omstreeks 1800', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013, p. 215-242.
- Grijzenhout, F., N. van Sas en W. Velema, 'Inleiding', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013.
- Haan, M.H. de, *Adriaan Loosjes*. Utrecht 1934.
- Haas, A. de, 'De lotgevallen van een vaderlandslievende zelfmoordenaar. Cato Uticensis in de achttiende eeuw', in: *Nederlandse Letterkunde* 1 (1996), p. 179-190.
- Haas, A. de, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772*. Hilversum 1998.
- Haas, A. de, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*. Maastricht 2001.
- Haas, A. de, 'Vrijheid, geloof en liefde. Nederlandse treurspeldichters en Voltaire', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 25 (2002) 1, p. 153-164.
- Haas, A. de, 'Iets over de Schiedamse Saturnus (1713-1714) van Cornelis van der Gon (1660-1731)', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 26 (2003) 1, p. 59-62.
- Haas, A. de, 'Venus en Neptunus, of "Het scheeps leven" (1714) van Cornelis van der Gon', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 120 (2004), p. 113-131.
- Haas, A., de, *Theatrale zelfmoord. De eigenhandig dood op het Nederlandse toneel 1670-1780*. Hilversum 2014.
- Haas, A. de, 'Pieter Langendijk. Een toneeldichter met ambitie', geraadpleegd via: www.schrijverskabinet.nl.
- Habermas, J., *The structural Transformation of the Public Sphere. An inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge 1989.

- Habermas, J., *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*. Cambridge 1996.
- Hagen, E. en I. Leemans, 'Een "vuurige aandoening van het hart". Drift en geestdrift in het Nederlands theater en de Nationale Vergadering, 1780-1800', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 530-547.
- Hagen, E., 'Een zaal van staatsmannen, niet van godgeleerden. Godsdienstige sentimenten in de Nationale Vergadering', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013, p. 125-154.
- Hanou, A.J., *Periodieken uitgegeven in Nederl./België*. Amsterdam 1972.
- Hanou, A., 'Wolff in schaapsvel: de Onveranderlyke Santhortische Geloofsbelydenis, 1772', in: *De Achttiende Eeuw* 32 (2000) 1-2, p. 37-51.
- Hanou, A.J., 'Politieke en literaire vrijheidsstrijd', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*. Nijmegen 2002.
- Hanou, A., 'Iets over de sfeer in de Amsterdamse schouwburg', in: idem, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*. Nijmegen 2002, p. 65-72.
- Hanou, A., *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*. Nijmegen 2002.
- Hanou, A., 'Publikatie van *Schouwburg Nieuws*, het eerste Nederlandstalige toneeltijdschrift. Begin van de toneelkritiek', in: R. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam 2004.
- Haven, K. van der, '"Dat dan de Schouwburg nooit op godsdienst schempe of smaal ..." De hierziene Schouwburgdrukken van 1729 en het verbod op godsdienstig en onbetamelijk toneel in de Amsterdamse Schouwburg', in: *De Achttiende Eeuw* 36 (2004) 1, p. 1-20.
- Haven, K. van der, *Achter de schermen van het stadstoneel. Theaterbedrijf en toneelpolemiek in Amsterdam en Hamburg 1675-1750*. Zutphen 2008.
- Haven, C. van der, 'Een spiegel aller grooten: theater als deugdenspiegel voor Utrechtse regenten (1711-1728)', in: *Jaarboek Oud-Utrecht* (2005), p. 55-76.
- Haven, K. van der en T. Holzhey, 'Tieranny van Eigenbaat (1679). Staatsgezinde propaganda in de Amsterdamse Schouwburg', in: *De Zeventiende Eeuw* 23 (2007) 2, p. 245-267.
- Haven, C. van der, 'Staats-Torheit oder Freiheitskampf? Die Revolte des Brutus auf der Amsterdamer und Hamburger Bühne', in: *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*. Wiesbaden 2011.
- Haven, C. van der, 'Theatres of War and Diplomacy', in: R.E. de Bruin e.a. (red.), *Performances of Peace. Utrecht 1713*. Leiden/Boston 2015, p. 181-196.
- Haverkorn van Rijsewijk, P., *De oude Rotterdamse schouwburg*. Rotterdam 1882.
- Hegnauer, A.G., *Der Einfluss von Addison's Cato auf die dramatische Literatur Englands und des Continents in der I. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Theatergeschichte der Zopfzet*. Hamburg 1912.
- Herbert, R.L., *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an Essay in Art and Politics*. London 1972.
- Hilman, J., *Ons tooneel. Aanteekingen en geschiedkundige overzichten, naamrol van plaatwerken en geschriften*. Amsterdam 1879.

- Duits, H., *Van Bartholomeusnacht tot Bataafse opstand: studies over de relatie tussen politiek en toneel in het midden van de zeventiende eeuw*. Hilversum 1990.
- Haitsma Mulier, E.O.G., 'De Bataafse mythe opnieuw bekeken', in: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 111 (1996) 3, p. 344-367.
- Hoff, M., *Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) 'De grootste actrice van Europa'*. Leiden 1996.
- Hogendoorn, W., *De schouwburg in beeld. Amsterdamse toneelscènes 1665-1772*. Met bijdragen van B. Albach e.a. Houten 2012.
- Holzhey, T., *'Als gy maar schérp wordt, zo zyn wy, én gy voldaan': rationalistische ideeën van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum 1669-1680*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam 2014.
- Honings, R., *Het onbedwingbare hart. Een keuze uit het werk van de Leidse dichter Johannes le Francq van Berkhey (1729-1812)*. Zoeterwoude 2012.
- Hummelen, W.M., '1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg: inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers en in de Schouwburg', in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 1996.
- Hunningher, B., *De Amsterdamse schouwburg van 1637*. Amsterdam 1964.
- Hunt, L., (ed.), *The New Cultural History*. Berkeley 1989.
- Hunt, L., *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley/Los Angeles 1992.
- Hunt, L., *Inventing Human Rights. A History*. New York/London 2007.
- Huussen, A.H. en H.J. Wedman, 'Politieke en sociaal-culturele aspecten van de emancipatie der Joden in de republiek der Verenigde Nederlanden', in: *Documentatieblad werkgroep Achttiende eeuw*, 1981, p. 218. Geraadpleegd via: http://www.dbnl.org/tekst/_doc003198101_01/_doc003198101_01_0012.php.
- Israel, J., *Radicale Verlichting. Hoe radicale Nederlandse denkers het gezicht van onze cultuur voorgoed veranderden*. Franeker 2005.
- Jacob, M.C. en W.W. Mijnhardt (red.), *The Dutch Republic in the Eighteenth Century. Decline, Enlightenment, and Revolution*. Ithaca/London 1992.
- Jautze, K.J., L.Á. Francés en F. Blom, 'Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creatieve industrie van het vertalen', in: *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32 (2016) 1, p. 12-39. Geraadpleegd via: DOI: <http://doi.org/10.18352/dze.10000>.
- Jensen, L., 'Bij uitsluiting voor de vrouwelijke sekse geschikt.' *Vrouwentijdschriften en journalisten in Nederland in de achttiende en negentiende eeuw*. Hilversum 2001.
- Jensen, L., 'Helden en anti-helden. Vaderlandse geschiedenis op het Nederlandste toneel, 1800-1848', in: *Nederlandse Letterkunde* 11 (2006), p. 101-135.
- Jensen, L., 'Een mijnenveld vol explosieven. Kritiek in Nederlandse toneeltijdschriften rond 1800', in: *De Negentiende Eeuw* 34 (2010) 1, p. 3-25.
- Jensen, L., 'De Gouden Eeuw als ijkpunt van de nationale identiteit: het beeld van de Gouden Eeuw in verzetsliteratuur tussen 1806-1813', in: *De Zeventiende Eeuw* 28 (2012) 2, p. 161-175.
- Jensen, L. en L. van Deinsen, 'Het theater van de herinnering. Vaderlands-historisch toneel in de achttiende eeuw', in: *Spiegel der Letteren* 54 (2012), p. 193-225.

- Jensen, L., 'Synchrone en diachrone herinnering: Michiel de Ruyter in twee vaderlands-historische epen van Adriaan Loosjes', in: *Nederlandse letterkunde* 17 (2012) 2, p. 141-157.
- Jensen, L., 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïsme" De Tooneelmatige Roskam, in één-en-twintig geestige en satyrique vertogen (1799)', in: *De Achttiende Eeuw* 45 (2013) 1, p. 3-33.
- Johannes, G. en I. Leemans, 'The Kite of State. The Political Iconography of Kiting in the Dutch Republic 1600-1800', in: *Early Modern Low Countries* 1 (2017), p. 201-230. DOI: <http://doi.org/10.18352/emlc.25>.
- Kern, F., *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter. Zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie*. Münster 1954.
- Klashorst, G.O. van de, 'De ware vrijheid, 1650-1672', in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*. Reeks Nederlandse Begripsgeschiedenis. Amsterdam 1999, p. 157-185.
- Klei, E.H., *Patriotenpopulistavantlaetere. Joan DerkvanderCapellentotdenPol*. Soest 2004.
- Klein, S., *Patriots republikenisme. Politieke cultuur in Nederland (1766-1787)*. Amsterdam 1995.
- Kloek, E., *Kenau & Magdalena. Vrouwen in de Tachtigjarig Oorlog*. Nijmegen 2014.
- Kloek, J. en W. Mijnhardt, m.m.v. E. Koolhaas-Grosfeld, *1800. Blauwdrukken voor een samenleving*. Den Haag 2001.
- Konst, J.H.W., *Woedende wraakgierigheid en vruchtelozen weeklachten. De harstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen/Maastricht 1993.
- Koolhaas-Grosfeld, E., 'Verklaring der plaat Guiseppe Ceracchi, Joan Derk van der Capellen. Marmeren standbeeld voor het geplande grafmonument, ca 1789. Rome, tuinen van Villa Borghese.' In: *De Achttiende Eeuw* 38 (2006) 1, p. 1.
- Koopmans, J., 'De grote bloei in de late middeleeuwen', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tiel 2015, p. 83-98.
- Konst, J., '“De schuld is zwaar, de straf rechtmatig”: poëtische gerechtigheid in de niet-bijbelse treurspelen van Claas Bruin (1671-1732)', in: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997) 2, p. 141-153.
- Korpel, L.G., *Over het nut en de wijze der vertalingen. Nederlandse vertaalreflectie (1750-1820) in een Westeuropes kader*. Amsterdam 1992.
- Korsten, F., *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*. Hilversum 2006.
- Korsten, F., *A Dutch Republican Baroque. Theatricality, dramatization, moment and event*. Amsterdam 2017.
- Kouwenberg, A.J., 'De kennis der Duitsche taal is voor een geleerden hedendaags onontbeerlijk.' *Duitse natuurwetenschappen en pedagogiek in Nederlandse genootschappen rond 1800*. Amsterdam 2010.
- Kumpel, J.W., *De herinneringen van Jan Willem Kumpel (1757-1826). Het rampspoedige leven van een Amsterdams jurist, publicist en Orangist*. Hanneke Ronnes (ed.). Hilversum 2015.
- Kuyper, de E. en E. Poppe, *Theatraliteit*. Amsterdam 2015.
- Lenarduzzi, C., J. Pollmann e.a., *Het vaderlands verleden in de zeventiende eeuw*. Thema-nummer van *De Zeventiende Eeuw*. Hilversum 2013.

- Lieffering, A., *The French Comedy in The Hague: opera, drama and the stadholder court in The Hague urban culture*. Utrecht 2007.
- Limburg Brouwer, P. van, *Het leven van mr. Samuel Iperusz. Wiselius, beschreven door zijnen behuwdzoon P. van Limburg Brouwer*. Groningen 1846.
- Leemans, I., 'De wellustige tiran. Politiek-pornografisch toneel in de achttiende eeuw', in: J. van Driel en R. Honings (red.), *Pornografie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2012, p. 12-30.
- Leemans, I. en G.J. Johannes, *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur. 1700-1800: de Republiek*. Amsterdam 2013.
- Leemans, I., "'This Fleshlike Isle": The Voluptuous Body of the People in Dutch Pamphlets, Novels, and Plays, 1660-1730', in: M.C. Jacob en C. Secretan (ed.), *In Praise of Ordinary People. Early Modern Britain and the Dutch Republic*. New York 2013, p. 181-202.
- Leeuwe, H. de, *De Amsterdamse Schouwburg in 1795. Het eerste jaar der Bataafse vrijheid*. Zutphen 2003.
- Los, W., *Opvoeding tot mens en burger*. Hilversum 2005.
- Maslan, S., *Revolutionary Acts. Theater, Democracy, and the French Revolution*. Baltimore 2005.
- Mattheij, T.M.M., *Leerschool der liefde. Burgerlijk drama en de Amsterdamse Schouwburg 1738-1788. Geschiedenis, Repertoire, Receptie*. Houten 2010.
- McCullough, D., 1776. New York 2005.
- McKee, K.N., 'Voltaire's Brutus during the French Revolution', in: *Modern Language Notes* 56 (1941), p. 100-106.
- Meijer-Drees, M., 'Vaderlandse heldinnen in belegeringstoneelstukken', in: W.P. Gerritsen e.a. (red.), *Van den Toorn-nummer. Speciaal nummer van De Nieuwe Taalgids* 85 (1993), p. 71-82.
- Melchers, R., *De Beaufort, Geschiedenis van een aanzienlijke familie van 1613 tot 1876*. Hilversum 2014.
- Molhuysen, P.C. en P.J. Blok, *Nieuw Nederlandsch Biografisch woordenboek*. Leiden 1911-1937.
- Montoya, A.C., *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*. Parijs 2007.
- Moormann, E.M. en W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus. Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*. Amsterdam 2007.
- Noak, B., *Politische auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts*. Münster 2002.
- Oddens, J., *Pioniers in schaduwbeeld. Het eerste parlement van Nederland 1796-1798*. Nijmegen 2012.
- Oomen-Delhay, A., 'Recensie van T.M.M. Mattheij, Leerschool der liefde. Burgerlijk drama en de Amsterdamse Schouwburg 1738-1788. Geschiedenis, repertoire, receptie', in: *Mededelingen van de stichting Jacob Campo Weyerman* 35 (2012) 1, p. 78-79.
- Oostrum, W.R.D., *Juliana Cornelia de Lannoy (1738-1782). Ambitieu, vrijmoedig en gevat*. Hilversum 1999.
- Oostveldt, B. van, *Tranen om het alledaagse. Diderot en het verlangen naar natuurlijkheid in de Brusselse theaterleven in de achttiende eeuw*. Hilversum 2013.

- Oostveldt, B. van, 'De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen,' in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tiel 2015, p. 163-178.
- Paepé, T. de, 'Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de lage landen [1600-1800],' in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tiel 2015, p. 145-155.
- Palmer, R.R., 'Much in little. The Dutch Revolution of 1795,' in: *The Journal of Modern History* (1954), p. 15-36.
- Palmer, R.R., *The World of the French Revolution*, London 1971.
- Pajmans, M., *Dichter bij de waarheid: parrhesia en dramatisering in het werk van Joost van den Vondel*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam 2015.
- Pipkin, A., *Rape in the Republic 1609-1725. Formulating Dutch identity*. Leiden 2013.
- Pocock, J.G.A., *The Machiavellian moment. Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*. Princeton/Oxford 1975.
- Pots, R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*. Nijmegen 2002.
- Prins, T., 'De val van Hattem en Elburg (1786) in de patriotse en de prinsgezinde pers,' in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 35 (2012), p. 149-160.
- Pratasik, B., 'De moeizame weg van het theaterleven in de provincie in de 18^e eeuw,' in: *Holland* 29 (1997), p. 226-239.
- Porteman, K. en M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam 2008.
- Raat, A.J.P., W.R.E. Velema en C. Baar-de Weerd (ed.), *De Oudheid in de Achttiende eeuw; Classical Antiquity in the Eighteenth Century*. Congresreeks Werkgroep 18^e Eeuw, nr. 1, Utrecht 2012.
- Rahe, P.A., *Republics ancient and modern*. Chapel Hill 1994.
- Rasch, R., *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*. Utrecht/Houten 2013, h. 10. Geraadpleegd via: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek10-Theaters1.pdf>.
- Ravel, Jeffrey. S., *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*. Ithaca/London 1999.
- Ravel, J.S.R., 'Seeting the Public: Spheres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788,' in: *French Historical Studies* 18 (1993) 1, p. 173-210.
- Roodenburg, H., 'Tranen op het preekgestoelte. De achttiende-eeuwse kanselwelsprekendheid tussen toneel en authenticiteit,' in: *De Achttiende Eeuw* 41 (2009) 1, p. 15-32.
- Rosendaal, J., *De Nederlandse Revolutie. Vrijheid, volk en vaderland, 1783-1799*. Nijmegen 2005.
- Rosendaal, J., 'Revolutionaire vrouwen gezocht! Een repliek op de kritiek van Myriam Everard,' in: *De Achttiende Eeuw* 39 (2007), p. 25-34.
- Rousseau, J.J., *Het maatschappelijk verdrag*. Vertaling B. van Roermund & S. van den Braak, inleiding B. van Roermund. Amsterdam 2015.
- Rutjes, M., *Door gelijkheid gegrepen. Democratie, burgerschap en staat in Nederland 1795-1801*. Nijmegen 2012.
- Ruitenbeek, H., 'Classicistische treurspelen voor negentiende-eeuwse ogen,' in: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997) 2, p. 203-215.

- Ruitenbeek, H., *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*. Hilversum 2002.
- Sas, N.C.F. van, *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar nieuwe moderniteit, 1750-1900*. Amsterdam 2004.
- Sautijn Kluit, W.P., 'Nationaale en Bataafsche couranten', in: *De Nederlandsche Spectator* 1871, p. 401-404 en 412-414.
- Schama, S., *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1998.
- Schoonneveldt, C. van, *Over de navolging der klassiek-fransche tragedie in de nederlandse treurspelen der achttiende eeuw*. Doetinchem 1906.
- Sierman, B., 'Amsterdamse acteurs op de Haarlemse kermis', in: *Documentatieblad Werkgroep Achttiende Eeuw* 18 (1986) 1, p. 75-85.
- Sierman, B., "'Ten profijte van het gemeen": kermis in de achttiende eeuw', in: *Literatuur: tijdschrift over Nederlandse letterkunde* 7 (1990), p. 134-140.
- Smit, J.G., 'Pieter Pijpers (1748-1805) literator en patriot', in: Y.M. van den Akker e.a. (red.), *Het Eemland 1. Levensbeschrijvingen van bekende en onbekende Eemlanders*. Utrecht 1998, p. 152-153.
- Skinner, Q., *Liberty before liberalism*. Cambridge 1998.
- Skinner, Q. en M. van Gelderen (red.), *Republicanism: a shared European heritage*. Cambridge 2002.
- Sluijter-Seijffert, N., 'De Amsterdamse schouwburg van 1774', in: *Oud-Holland* 90 (1976), p. 21-64.
- Spies, M., 'Verbeeldingen van vrijheid: David en Mozes, Burgerhart en Bato, Brutus en Cato', in: *De Zeventiende Eeuw* 10 (1994) 1, p. 141-158.
- Stipriaan, R. van, 'Vrouwenzaken als motief en thema. Over de bruikbaarheid van zeventiende-eeuws komisch toneel als sociaal document', in: *De nieuwe taalgids* 87 (1994), p. 385-400.
- Strien, K. van, *Voltaire in Holland 1736-1745*. Louvain/Parijs/Walpole 2011.
- Teitler, H., *De opstand der 'Batavieren'*. Reeks Verloren Verleden. Hilversum 1998.
- Til, F. van, "'Loosjes" achttiende-eeuwse Watergeuzen. Hoe een auteur geschiedenis en literatuur naar zijn hand zet', in: *De Achttiende Eeuw* 45 (2013), p. 83-107.
- Vanhaesebrouck, K., 'Lichamelijkheid en emoties op het vroeg-moderne podium. De martelaar als theateraal effect', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126 (2013) 4, p. 516-529.
- Vanhaesebrouck, K., 'Barok en classicisme', in: T. Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tielt 2015, p. 120-144.
- Veenman, R., *De klassieke traditie in de lage landen*. Nijmegen 2009.
- Velema, W.R.E., 'Nederlandse begripsgeschiedenis. Ten geleide', in: N.C.F. Sas (red.), *Vaderland. Een geschiedenis vanaf de vijftiende eeuw tot 1940*. Amsterdam 1999, p. ix-xvii.
- Velema, W.R.E., 'Het Nederlandse vrijheidsbegrip. Ter inleiding', in: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema, *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*. Reeks Nederlandse Begripsgeschiedenis. Amsterdam 1999, p. 1-10.
- Velema, W.R.E., *Republicans. Essays on Eighteenth-Century Dutch Political Thought*. Leiden/Boston 2007.
- Velema, W.R.E., 'Persoonlijkheden – van democraat tot republikein – De historisering

- van Joan Derk van der Capellen tot den Pol', in: *Groniek. Onafhankelijk historisch studentenblad* (2012) 193, p. 321-332.
- Velema, W.R.E., 'Oude waarheden: over de terugkeer van de klassieke oudheid in de verlichtingshistoriografie', in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 127 (2014) 2, p. 229-246.
- Velema, W.R.E., 'Antiquity and Modernity in the Eighteenth Century: The Case of the Dutch Republic', in: J.P. Raat, W.R.E. Velema en C. Baar-de Weerd (red.), *De Oudheid in de Achttiende Eeuw*, uitgave van Werkgroep 18^e Eeuw, Utrecht 2012.
- Velema, W.R.E., *Classical Antiquity Contested: The Dutch Eighteenth Century and Ancient Politics*. Conferentiebijdrage, Moskou 2012.
- Velema, W., 'Republikeinse democratie. De politieke wereld van de Bataafse Revolutie, 1795-1798', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013, p. 27-63.
- Verschaffel, T., *De weg naar het binnenland. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Zuidelijke Nederlanden*. Amsterdam 2017.
- Vries, M. de, 'Geleefd voor poëzie: Pieter Johannes Uyenbroek (1748-1808)', in: *Nederlandse letterkunde: driemaandelijks tijdschrift* 11 (2006) 1, p. 44-61 en 2, p. 149-165.
- Vries, M. de, 'De geboorte van de moderne intellectueel. Literatuur en politiek rond 1800', in: F. Grijzenhout e.a. (red.), *Het Bataafse experiment. Politiek en cultuur rond 1800*. Nijmegen 2013, p. 243-274.
- Witsen Geysbeek, P.G., *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*. Amsterdam 1821-1827.
- Wybrands, C.N., *Het Amsterdamsch tooneel van 1617-1772*. Utrecht 1873.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772. Uitgegeven met aanvulling tot 1872 door J.F.M. Sterck*. Amsterdam 1920.
- Zanden, J.L., 'Lonen en arbeidsmarkt in Amsterdam, 1800-1865', in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 9 (1983), p. 3-27.
- Zee, Th. S.M. van der, J.G.M.M. Rosendaal en P.G.B. Thissen (red.), *1787. De Nederlandse revolutie?* Amsterdam 1988.

Register

- Addison, Joseph 81, 170, 312
Albach, Ben 34, 35, 132 (nt), 211 (nt),
214-215, 216
Alva, Hertog van 235, 257
Angelkot jr., Herman 81-82, 92, 104-105,
312
Aristoteles 52, 77, 267
Backscheider, Paula R. 21-22, 25
Barbaz, Abraham 72, 116, 133, 174 (nt)
Barbier, Marie-Anne 84-85, 87, 89, 105,
116 (nt)
Barère, Bertrand 245 (nt), 275
Beaufort, Levinus Ferdinand de 106
Bingley, Ward 72, 115-116, 127, 133, 144,
176 (nt), 187, 191-192, 194-195, 216-217,
244 (nt), 288
Banning, T.C.W. 22, 145
Bouhon, Cornelia 187-188, 190, 205 (nt)
Bourlin, Antoine Jean 219
Bredero, Gerbrand 134, 168
Britannicus, Tiberius Claudius *passim*
Bruin, Claas 74-75, 98-99, 103, 109, 116,
250, 252, 311
Bruin, Marie Elisabeth de 187
Brunswijk-Wolffenbüttel, Lodewijk Ernst
hertog van 207-208
Brutus, Lucius Junius *passim*
Brutus, Marcus Junius *passim*
Brutus, Tiberius Junius 74, 83, 117, 229-
233, 250
Brutus, Titus Junius 74, 76, 87, 100, 116-
117, 201, 250
Bussels, Stijn 35
Caesar, Gajus Julius *passim*
Calcar, Anthonetta van 123
Campen, Jacob van 135, 147
Canjoncle, Johannes de 68-69, 104-105,
311
Capellen tot den Pol, Joan Derk van der
209, 245-248, 258, 262
Capitolinus, Marcus Manlius 12 (nt), 64
Cato *passim*
Ceracchi, Giuseppe 248
Cerisier, Antoine Marie 245
Charles II 20-21
Chénier, Marie-Joseph 85, 89, 101 (nt),
107, 230, 312
Cicero 31 (nt), 81, 226 (nt), 277
Civilis, Claudius 98 (nt), 133 (nt), 206,
207 (nt), 209-210, 223, 257 (nt), 273-274,
284, 300
Cordus, Gaius Mucius 12 (nt), 64
Corneille, Pierre 61, 136 (nt), 208
Corver, Marten 24 (nt), 132, 148
Coster, Samuel 134
Croese, Samuel 216-217
Cruijs, Samuel 187, 231 (nt)
Deinsen, L. van 56-57
Deken, Agatha 123
Delacroix 276-277
Deschamps, François 82, 312
Diderot 132
Dinsen, Wilhelmus van 173, 216-217
Drusus, Marcus Livius 109, 111, 117
Duim, Izaak 77 (nt), 84, 91, 311-312
Duits, Henk 35

- Dumaniant, Antoine Jean *zie* Bourlin, Antoine Jean
- Dumolard, Joseph Vincent 263
- Duval, Johanna Sophia 125
- Effen, Justus van 81 (nt), 129 (nt), 168, 170-171
- Engelen, Cornelius van 139
- Epicharis *passim*
- Feitama, Sybrand 61, 76, 80, 92, 99 (nt), 103, 109, 251, 311
- Filips II 95
- Friedland, Paul 21, 24-25, 37, 151 (nt), 152
- Friso, Harmodius *zie* Vreede, Pieter
- Gelderianus, Nicolaus [pseudoniem] 248
- Gessler, Herman 215-216
- Gisser, Jacobus 181 (nt), 206
- Goens, Rijklof Cornelis van 141, 217
- Goens, Rijklof Michael van 231
- Goes, Frank van der 194 (nt), 211-213
- Gon, Cornelis van der 54
- Gracchus, Cajus *passim*
- Gracchus, Cornelia 117, 120, 231 (nt), 232-233
- Gracchus, Tiberius 83, 117, 229, 231 (nt), 232-233
- 's Gravenweert, J. van 69
- Grijzenhout, Frans 32, 34, 36-37, 98-100 (nt), 238, 239 (nt)
- Groot, Hugo de 220
- Haas, Anna de 5, 12 (nt), 13 (nt), 26-27, 43
- Habermas, Jurgen 22, 24-25
- Hagen, Edwina 37, 269, 274
- Hamelsveld, Ysbrand van 228
- Hasselaar, Kenau 119-120, 127
- Haven, K. van der/C. van der 5, 15 (nt), 28
- Haverkamp, J. 11, 60, 61, 71, 76, 80, 91, 100, 103-104, 109-110, 116, 250-251, 256, 311-312
- Hessen, Willem 119
- Heybeek, Catharina 125
- Heymeriks, Johanna 125
- Hilman, Johs. 215, 217
- Hilverdink, Alexander Willem 11, 78, 100, 201-203
- Hodges, Charles Howard 72, 116
- Hooff, J.F.R. 270
- Hooff, N.W. op den 54
- Hoof, P.C. 75
- Horatius 52
- Huydecoper, Balthazar 53
- Huydecoper, J. 171
- J.J.A. 89, 92, 112, 311
- Jensen, L. 26 (nt), 56-57
- Joubert, Barthelémy Catherine 263
- Kamphuizen, Dirk 190
- Klein, Stefan 30, 94, 208, 226
- Kloek, Joost 27, 36
- Konst, J.H.W. 26-27
- Kooten, Th. Van 141-144, 201
- Langendijk, Pieter 81, 82, 92, 104, 312
- Lannoy, Juliana Cornelia de 120, 127
- Leemans, Inger 5, 37, 269, 274
- Leeuwe, H. de 35
- Legouvé, Gabriel-Marie 71, 110, 234, 244, 291, 312
- Lescaill  , K. 60, 91, 311-312
- Lodewijk Napoleon 69, 220 (nt)
- Lodewijk XIV 20-21,
- Lodewijk XVI 110, 239 (nt), 241 (nt), 245 (nt), 252, 275
- Lucretia 74, 116
- Maaskamp, E. 115 (nt), 116
- Majofski, Theodorus 194
- Martinet, J.F. 228
- Maslan, Susan 21, 23-26, 37-38, 200
- Mattheij, Thomas 27-28, 45-46
- Mercier, Louis-Sébastien 140
- Merken, Lucretia van 109-110 (nt), 119 (nt)
- Merkman, Pieter 75, 102, 311
- Mijnhardt, Wijnand 27, 36

- Molière [Jean-Baptiste Poquelin] 14,
184 (nt)
- Montesquieu 203
- Moons, Magdalena 119-120, 127
- Bos, Maria van den 87, 125
- Nero *passim*
- Nomsz, J. 54, 61, 133 (nt), 162-163, 175,
184, 204, 206
- Oddens, Joris 33, 227, 276-277, 279, 292
- Ogelwight, H. 141, 217
- Oldenbarnevelt, Johan van 220, 277
- Oostveldt, Bram van 24 (nt), 27 (nt), 29,
35, 44 (nt)
- Opimius, L. 85, 105, 108-109, 111-112,
117
- Palm, J.H. van der 143-144
- Passé, Carel 78, 187, 201-203, 205 (nt),
206
- Pater, Lucas 54, 84-85, 105, 117, 312
- Péchantrés, Nicolas 71
- Pijpers, Pieter 212, 222
- Piso Frugi Lucinianus, L.C. 110, 111,
114, 118-119
- Potitus, Lucius Valerius 12 (nt), 64, 97 (nt)
- Pruisen, Wilhelmina van 240-241, 258
- Punt, Jan 24 (nt), 132, 184
- Racine, Jean Baptiste 14, 68, 89, 90 (nt),
311
- Rank, Dirk 91, 311-312
- Ravel, Jeffrey S. 21-26, 37, 152
- Regulus, Marcus Atilius 12 (nt), 64,
97 (nt)
- Robespierre 76, 275, 277
- Rousseau, Jean-Jacques 106-108,
121 (nt), 128
- Ruyter, Michiel de 220
- Ruloffs-Anderegg, Ernestina 187
- Rutjes, Mart 33-34, 95-96
- Sardet-Wouters, Jacoba 187, 190-191,
194
- Sardet, Dirk 186-187, 190-192, 194, 195,
288
- Sas, Niek van 30, 102
- Sbarra, Francesco 198
- Schermer, Simon 263
- Schippers, Albert 186-187, 190, 213-215
- Schley, Jacob van der 77, 79, 255-257
- Sebille, Charles 89, 104, 109, 112, 311
- Shakespeare, William 87
- Snoek, Andreas 187, 194
- Stichtenaar, P. *zie* Pijpers, Pieter
- Stuart, M. 228, 231-232
- Taalman Kip, W.F. 141, 217-218, 224
- Tack, Adolf 141, 218
- Tallien, Jean-Lambert 275, 277
- Tarquinius Collatinus, Lucius 74, 102-
103
- Tarquinius Superbus, Lucius 64 (nt), 73-
74, 98, 102-103, 116, 245 (nt), 246 (nt),
250,
252, 258, 290
- Tell, Willem 215-216, 217 (nt)
- Tigellyn *zie* Tigellinus
- Timmermans, Suzanna 125
- Tollens Cz., H. 89, 92, 112, 244 (nt), 311
- Uylenbroek, Pieter Johannes 71, 85-86,
89, 91-92, 107, 110, 219-220, 223, 230,
234, 311-312
- Valdez, Fransicco 119,
- Vanderschueren, J.F. 311
- Vanhaesebroeck, K. 35
- Velema, Wyger 30 (nt), 31, 33-34, 95-96,
102, 226
- Verbeek, A.J. 269 (nt), 272-273, 278
- Vingboons, Philip 147, 149, 151
- Vinkeles, Reinier 79, 256, 284
- Voltaire 76, 87, 89, 90 (nt), 99 (nt), 100,
103, 109, 117-118, 244, 245 (nt), 249-251,
311
- Vondel, Joost van den 15, 34-35 (nt),
168, 170, 198 (nt)
- Voordaagh, Jacob 89, 91, 112, 117, 311
- Vreede, Pieter 220-221, 268, 271
- Vries, Marleen de 34

- Vrij, Frank de [zie onder Vreede, Pieter) 220
- Wattier, Johanna Cornelia 72-73, 115-116, 127, 133, 144 (nt), 186-187, 189-194, 288
- Weddik, J. 141, 194 (nt), 218
- Willem V 100, 203 (nt), 215, 225, 235-258, 263 (nt), 291
- Willem van Oranje 75, 98-101, 199, 252
- Wiselius, Samuel 141, 217-218, 223-224
- Wit, gebroeders de 220
- Witbols, M.H. 277
- Witte, E. de 123, 153
- Wolff, Elisabeth 123-124 (nt), 162 (nt)
- Wolff, H. de 105
- Zeeuw, Francien 123
- Zubli, Ambrosius J. 141, 218-224
- Zweerts, Philip 61